Museum

Vol XXVIII, n° 3, 1976

Le Musée moderne: conditions et problèmes d’une rénovation, le Musée et la protection du patrimoine culturel maghrébin, un Musée conçu pour une communauté africaine

museum

Vol. XXVIII, nº 3, 1976

Museum, qui succède à *Mouseion*, est publié à Paris par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. *Museum*, revue trimestrielle, est à la fois un périodique d'information et un instrument de recherche dans le domaine de la muséographie. Les opinions exprimées par les auteurs ne reflètent pas nécessairement celles de l'Unesco.

RÉDACTEUR

Anne Erdös

RÉDACTEUR ADJOINT

Y. R. Isar

COMITÉ CONSULTATIF DE RÉDACTION

Om Prakash Agrawal, Inde
Irina Antonova, URSS
Sid Ahmed Baghli, Algérie
Raymonde Frin, France
Jan Jelinek, Tchécoslovaquie
Iker Larrauri, Mexique
Grace L. McCann Morley, directeur de l'Agence Icom pour le Sud-Est asiatique
Paul Perrot, États-Unis d'Amérique
Georges Henri Rivière, conseiller permanent de l'Icom
Le secrétaire général de l'Icom, *ex officio*

Le numéro: 17,50 F.
Abonnement annuel (4 numéros ou numéros doubles correspondants): 60 F.

Rédaction et édition:
Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture
7, place de Fontenoy,
75700 Paris (France)

© Unesco 1976
Presses Centrales S.A., Lausanne

Éditorial 125

Hugues de Varine-Bohan — *Le musée moderne. Conditions et problèmes d'une rénovation* 127

Mohamed Aziz Lahbabi — *Le musée et la protection du patrimoine culturel maghrébin* 141

Kwasi Addai Myles — *Un musée conçu pour une communauté africaine. L'expérience du Musée national du Ghana en matière d'acquisition* 149

Bernard Jeannot-Vignes — *La collecte ethnographique. Expérience de l'Écomusée de la communauté urbaine Le Creusot–Montceau-les-Mines* 159

Per-Uno Ågren — *Le réaménagement du Musée régional de Västerbotten, Umeå* 167

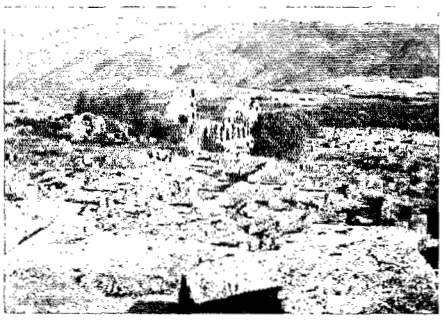
Chronique

Introduction (Jean Favière) 172

Les expositions scientifiques sont-elles destinées exclusivement aux gens qui voient? (Halina Duczmal-Pacowska) 172

Le Musée des aveugles. Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles (S. Delevoy-Otlet) 174

Flevohof 176



Éditorial

Des choses bougent, de nos jours, d'un pays à l'autre, dans le monde des musées.

L'institution muséale, plus que jamais, est contestée de la part des uns et justifiée de la part des autres. D'aucuns en réclament la mise à mort, d'autres l'adaptation ou la mutation. Entre les deux, insensibles à ces remous, un contingent de satisfaits.

Museum, à cet égard, dans ce numéro, présente une brochette d'articles. Leur champ d'application, par degrés, va du général au particulier.

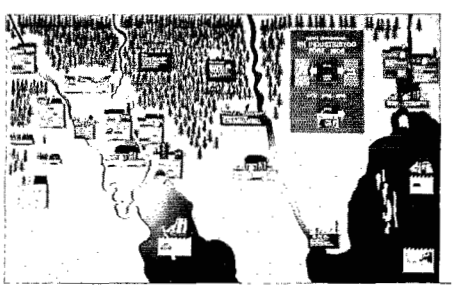
Hugues de Varine-Bohan, pour commencer, se fait l'avocat de la mutation sur le plan général. Avec le ton décisif, la véhémence, le brillant qu'on connaît à l'ancien directeur de l'Icom.

Un universitaire, Mohamed Aziz Lahbabi, apporte, sur le plan du Maghreb, un corps de réflexions sur les notions de « musée », de « protection », de « patrimoine culturel ». Avocat, lui aussi, d'une mutation, il en suggère les moyens.

Kwasi Addai Myles répudie le modèle colonial et pose le modèle proprement africain d'un grand musée d'arts et techniques africains attachés à un pays en développement qui a accédé à l'indépendance. Il s'appuie en l'occurrence sur son autorité de directeur du Musée national du Ghana: un témoignage authentique qu'il convient de méditer.

Bernard Jeannot-Vignes rend compte d'une expérience qu'il a menée auprès d'un village, dans le cadre de la communauté urbaine Le Creusot – Montceau-les-Mines. Menu est le champ d'application. Le bilan n'en est pas moins précieux, rendu dans un esprit critique et autocritique qu'on appréciera.

Per-Uno Ågren, pour finir, présente le musée d'histoire d'une région de Suède. Ici, plus de salles d'exposition mais, invitant les classes qui fréquentent l'établissement à se répartir en groupes de travaux pratiques, des « secteurs d'information », qu'enrichissent des effets audio-visuels.



Notre revue, une fois de plus, interroge ses lecteurs. Que ceux qui, tour à tour, se sentent hostiles, sceptiques ou favorables à l'égard des vues parfois provocantes qu'apportent ces cinq articles nous fassent part de leurs réactions. Il en sera fait état dans un prochain numéro.

1a

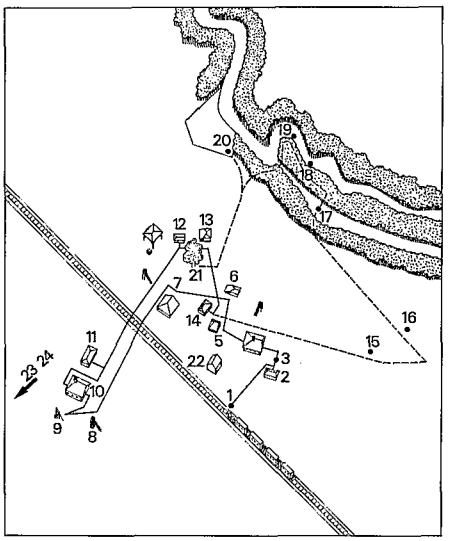
Le musée moderne : conditions et problèmes d'une rénovation

Hugues de Varine-Bohan

Il y a de nombreuses façons de parler du musée, d'ailleurs généralement péjoratives, surtout chez les jeunes, les écrivains et cette large majorité de gens qui en sont restés aux impressions de leur enfance : visite forcée un dimanche pluvieux ou parcours exténuant, par une chaleur écrasante, dans un pays étranger, d'un musée « trois étoiles dans le guide ». Quoi qu'il en soit, avouons que le musée évoque automatiquement un certain nombre de notions intellectuelles : le beau, l'ancien, l'unique, le curieux, etc. Dans la conversation courante des amateurs « éclairés », le critère presque exclusif de la valeur d'un musée par rapport à d'autres est la qualité des œuvres qu'il renferme. Cette sorte de mode a conduit des musées tels que les plus grands de ceux qui pullulent aux États-Unis d'Amérique, notamment à New York, Cleveland, Chicago, Boston, Los Angeles, à entretenir une rivalité extrêmement coûteuse en vue de l'acquisition « à tout prix » d'œuvres uniques, même lorsque ces œuvres avaient un parfum d'illégalité ou lorsqu'elles atteignaient des prix exagérés, ou encore lorsqu'elles entraînaient pour l'acquéreur des conséquences ruineuses (comme la construction d'une nouvelle aile).

Il est maintenant prouvé que ce système ne mène nulle part, sinon à l'insertion du musée dans le circuit obligatoire de la société dite de consommation, de l'économie de marché et du tourisme prétendu culturel. Une proportion de plus en plus grande de la population en est exclue au profit d'une minorité cultivée et de foules de touristes marchant au chronomètre. Il est temps de chercher à réviser ces conceptions et de faire preuve à la fois de bon sens et d'imagination. A notre avis tous les efforts dans ce sens ont échoué jusqu'à maintenant parce qu'ils s'exerçaient dans le sens de l'histoire et qu'ils ne cherchaient en fait qu'à améliorer une situation existante. Nous voudrions ici suggérer une méthode et proposer une solution. La méthode est simple et peut être retenue même si la solution est rejetée ; les deux s'inspirent de recherches actuellement en cours dans divers pays de plusieurs continents.

Établissons tout d'abord la règle du jeu : elle consiste à utiliser des prémisses non encore employées ou pas assez. Jusqu'à présent on ne considérait, nous l'avons vu, que l'objet, le patrimoine, ces derniers étant considérés comme des fins en eux-mêmes. Le musée était à leur service et le public était admis, en payant parfois cher, à les contempler sans toucher et souvent sans comprendre. Nous proposons de renverser l'ordre des facteurs et de partir du public ou plutôt de deux types d'utilisateurs, la société et l'individu. Au lieu de servir le patrimoine, servons l'homme et, pour cela, tentons d'analyser ses besoins, pour lui-même et comme membre d'un groupe. Naturellement nous chercherons à définir des besoins actuels, réels, à la rigueur potentiels, et non pas ce

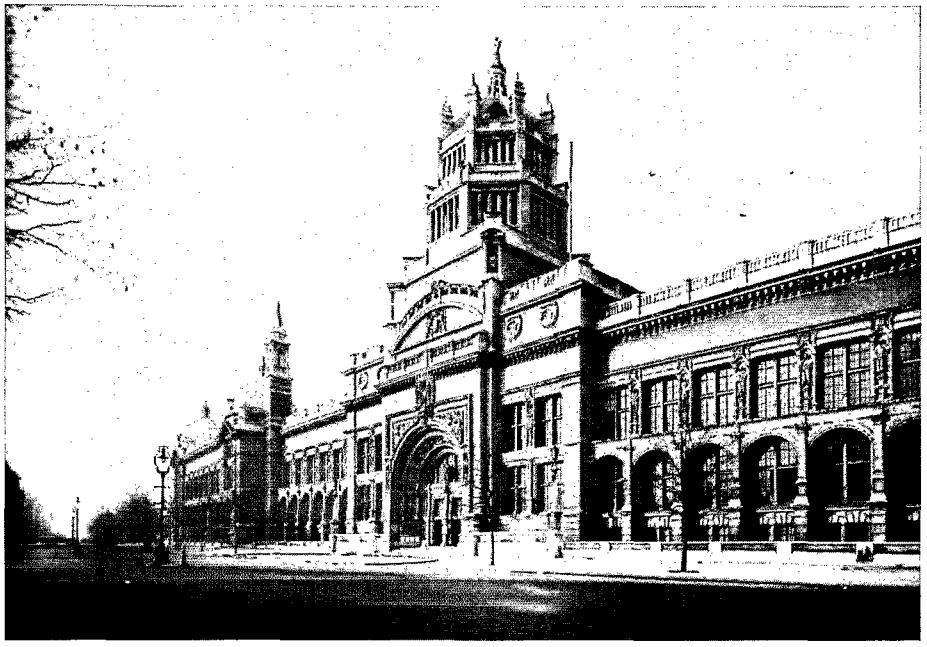


1b

1

L'homme et la nature dans l'espace et dans le temps.
Écomusée de la Grande Lande.
a) Vue aérienne. *b*) Plan de la visite : 1. Station du train des résiniers ; 2. Logis du métayer ; 3. Vue sur l'airial ; 4. Maison de maître dite « de Marquèze » ; 5. Porcherie-étable ; 6. Four à pain ; 7. Bergerie-parc ; 8. Poulailler perché ; 9. Puits ; 10. Maison de maître « Le mineur » ; 11. Bergerie-parc ; 12. Grange ; 13. Grange haute ; 14. Grange à deux compartiments ; 15. Flore (plantes de soutrage, les bruyères de la lande) ; 16. Ajonc d'Europe, ajonc nain et fougère aigle ; 17. Bief et site du moulin ; 18. Osmonde royale ; 19. Galerie forestière et rivière ; 20. Pré d'embouche ; 21. Le chêne pédonculé ; 22-24. Toilettes, buvette et vente de sandwiches, aires de pique-nique et aire de jeu.

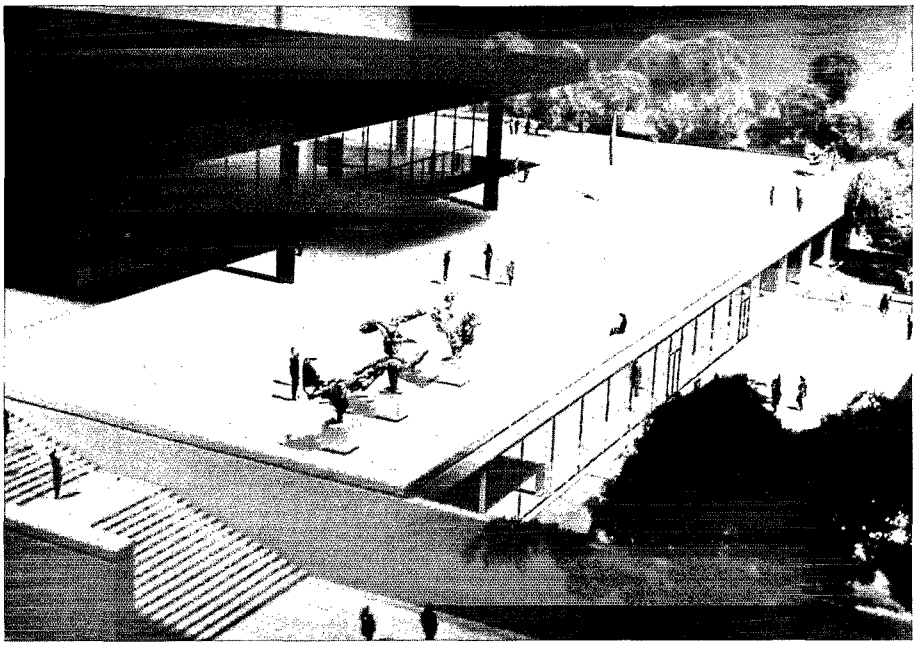
2a



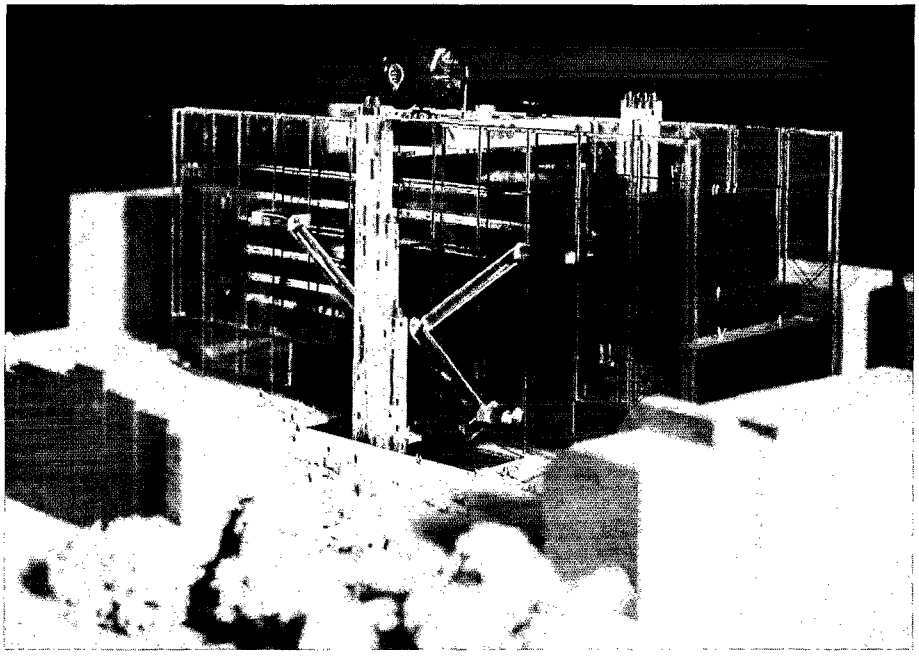
2
Le musée du passé se conjugue aussi au présent et au futur.
a) Victoria & Albert Museum, Londres: vue extérieure;
b) National Galerie, Berlin: vue extérieure;
c) Centre Georges Pompidou, Paris: maquette.

que nous estimons lui être nécessaire. Puis il faudra chercher comment le musée, par ses caractéristiques fondamentales, qui, elles, ne sont pas sujettes à changement, peut répondre à ces besoins et comment il doit se transformer pour y parvenir. Chacun peut s'exercer, selon ses opinions, ses préférences, son expérience personnelles, à trouver des solutions. Depuis quelques années, des professionnels du musée, des éducateurs, des animateurs socio-professionnels, des philosophes, des architectes, etc., aux quatre coins du monde, ont entrepris des recherches dans ce domaine, qui méritent d'être prises en considération.

Commençons par les besoins de la société (ou du moins par certains d'entre eux, car le musée ne prétend pas résoudre aussi les problèmes de la faim dans le monde ou ceux de la guerre). Nous constatons, par l'expérience quotidienne, par la lecture des journaux, que nos sociétés modernes consacrent des efforts considérables à documenter leur passé, leur présent et même dans une certaine mesure leur avenir puisqu'elles le réduisent en modèles mathématiques, en programmes d'ordinateurs, parfois en maquettes, au nom de la prévision, de la prospective, voire de la futurologie. Cette documentation prend généralement la forme d'archives, consacrées à l'écrit, à l'image, au film, à la bande sonore; des sommes considérables sont ainsi dépensées dans tous les pays pour rassembler, classer, conserver, communiquer des masses en croissance constante de ce type de documents. Pourquoi ne pas étendre ce concept aux objets à trois dimensions, à la chose réelle, qui peut, mieux que toute autre et avec plus de vérité, documenter le passé, le présent et l'avenir en train de se faire? Alors il faudrait rassembler dans tous les domaines de l'activité humaine, mais aussi en matière de sciences naturelles, des collections aussi représentatives que possible en fonction de critères parfaitement objectifs, si possible mathématiques, de façon à éviter l'intervention du « goût » ou l'appréciation individuelle subjective. Cela suppose en outre qu'on franchisse sans complexes les limites des disciplines traditionnelles: de même que le dépôt légal dont bénéficie, en France, la Bibliothèque nationale s'applique à tous les genres d'imprimés, de même la collecte concernerait tout objet à trois dimensions ou tout spécimen original répondant à un certain nombre de critères établis par avance. On aboutirait ainsi à une chaîne de dépôts d'objets au niveau local, provincial, national; une solution devrait être trouvée pour assurer la représentation, dans chaque pays, de la nature et de la culture des autres pays, ce qui serait sans doute facilité par la création de stocks d'objets à échanger, à prêter, à communiquer, à donner même.



2b



2c

Grâce à ce système, tout problème, toute recherche pourraient être documentés à la fois par l'écrit, par l'image et par l'objet. Nous savons tous en effet à quel point l'écrit est faillible, l'observation par l'homme peut être erronée. L'étudiant en archéologie sait bien, par sa propre expérience de la littérature archéologique, que les plus grands chercheurs laissent échapper des informations essentielles, soit par négligence, soit par inattention, soit parce que l'avancement de leur discipline ne leur permet pas de les remarquer. Combien de fois cet étudiant ne regrettera-t-il pas que Troie ou Pompéi ne soient encore enfouis dans le sol de manière à pouvoir les fouiller lui-même un jour en utilisant des méthodes modernes. Cela peut aisément s'appliquer à tous les domaines de connaissances: l'écrit n'est qu'information secondaire, tandis que l'objet est essentiellement primaire, il est l'information. Et qu'on ne nous dise pas qu'on peut maintenant, grâce à l'informatique, emmagasiner sur ordinateur toutes les informations désirables: la bande magnétique ou le disque ou la carte perforée ne sont également qu'information secondaire, que moyen de recherche, mais en aucun cas reproduction suffisante de l'original. Ce dernier ne doit pas être détruit, tant qu'il peut apporter une information utile.

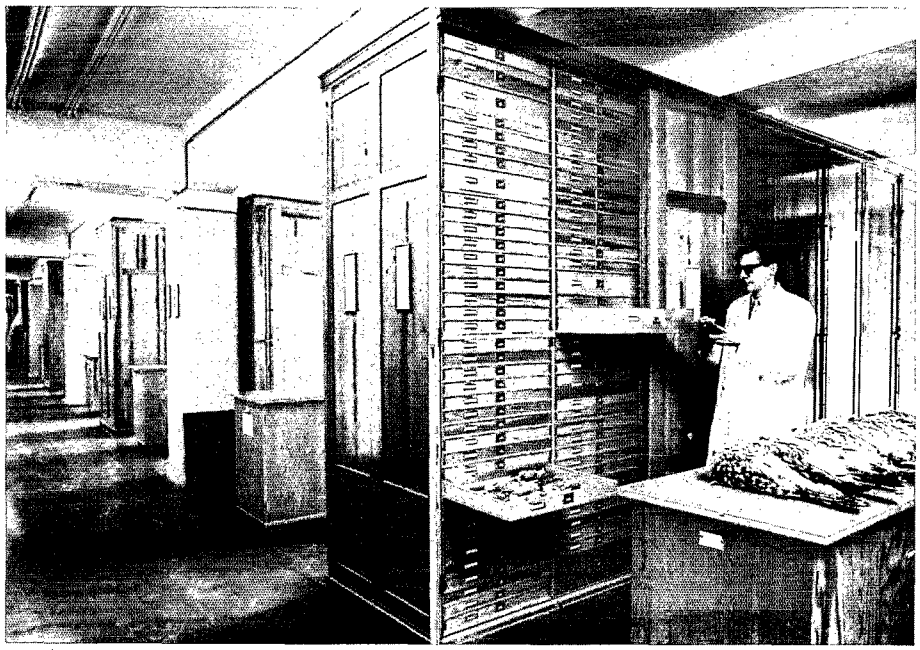
La société a donc, d'une certaine manière, un droit de propriété sur toute « chose réelle », sur tout témoin de l'évolution de la nature ou de l'homme. Son patrimoine est beaucoup plus vaste que la simple collection de chefs-d'œuvre ou de spécimens uniques. Elle doit prendre tout en considération, car c'est sur ce vaste patrimoine qu'elle bâtira son avenir.

L'homme, au sens individuel, pour sa part, ressent également un immense besoin de « choses réelles », plus encore à l'époque actuelle que pendant les siècles passés. Il vit dans un monde à deux dimensions, de la bande dessinée à la télévision, du schéma de mode d'emploi au journal quotidien. Même l'art lui est plus accessible par des éditions à bon marché que sous ses formes originales. La publicité lui vante les mérites de la reproduction au point qu'il préférera parfois décorer son logement avec une photo d'un Van Gogh qu'avec les dessins de ses enfants ou des photos de vacances prises par lui-même. Pratiquement les seules choses qu'il voit sont des produits stéréotypés de l'industrie, à trois dimensions certes mais tellement banalisés qu'ils n'accrochent même plus le regard. Combien d'enfants, à Paris, à Londres, à Tokyo, n'ont jamais vu un lapin, un cheval, une fourmi... autrement que dans un livre de classe, en photo? Tout cela ne permet pas à l'homme d'avoir accès à la vraie connaissance car celle-ci est avant tout expérience directe du monde et de la vie. Or, sans connaissance, comment pourra-t-il créer, c'est-à-dire devenir promoteur de culture?

L'école est critiquée de partout; Ivan Illich réclame la société sans école; Mao Tsé-toung veut compléter l'éducation traditionnelle par l'expérience réelle du travail, de la vie des champs, des rapports sociaux; nos lycéens veulent être les maîtres de leurs programmes, de leur méthode de travail, etc. L'université, pour les mêmes raisons, est vigoureusement contestée et cherche, sans y parvenir, des formules nouvelles; on lui reproche d'être trop théorique, de ne pas former des hommes libres, mais des producteurs ou des chômeurs. L'éducation dite permanente, dernier slogan de l'époque, malgré l'habileté de ses théoriciens, n'est jamais qu'une école de perfectionnement professionnel, étroitement liée aux besoins immédiats de l'économie et des industriels.

Il faut à tout cela un antidote, un contrepoison, qui nous permette à tous de supporter le monde qui nous entoure, notre activité quotidienne et les aliénations économiques, sociales, politiques, culturelles. Il faut compenser l'image envahissante, la toute-puissance des mots, la bureaucratie, etc. C'est l'objet, la chose réelle, qui sera cet antidote: le succès grandissant, dans tous les pays, des parcs naturels, la popularité bien connue des jardins zoologiques et des parcs botaniques, même le goût, universellement ressenti, de tourisme et d'évasion vers les pays encore « authentiques » montrent bien qu'il y a là un besoin réel. Ce que nous disions plus haut s'applique ici aussi: l'homme de la rue est saturé d'information secondaire, triturée, arrangée, commercialisée; il veut, non qu'on lui donne, mais qu'on le laisse libre de choisir pour lui-même l'information primaire qu'il désire, à cause de la charge de connaissance qu'elle détient.

Naturellement, toutes ces aspirations, qu'elles émanent de la société ou de l'individu, semblent parfaitement irréelles, idéales. Le tout n'est pas de les identifier, mais de les satisfaire au mieux, de déterminer les limites entre le possible et l'impossible, d'appliquer aux problèmes posés les ressources techniques dont nous disposons. Mais faisons tout d'abord l'inventaire des principaux handicaps: il y a la quantité, puis la représentativité, puis les modalités de communication, enfin celles de la participation. Il est impossible de collecter et de conserver pour l'éternité des millions d'objets sans risquer d'embouteiller complètement notre monde déjà très encombré. Il faut donc choisir, et d'abord les critères de sélection. Comment représenter chaque moment de l'évolution, chaque aspect de la nature et de l'homme, de façon objective et adéquate? Une fois ceci obtenu, et à supposer résolus les problèmes également importants de la conservation, comment communiquer efficacement avec un public qui s'identifie avec l'ensemble de la population, c'est-à-dire qui se compose de



3
Peut-on trouver dans le musée les secrets de l'avenir de l'espèce?
Naturhistoriska Riksmuseet, Stockholm. Magasins de réserves.

catégories extrêmement diverses d'usagers, chacune avec ses besoins propres, son niveau culturel, son mode de vie? Enfin et surtout, comment obtenir la participation de ce public aux choix, à l'utilisation, et aussi à la création culturelle permanente, spontanée, libre?

Si nous considérons que le musée a vocation pour collecter et utiliser les choses réelles, les objets, comme la bibliothèque a vocation pour rassembler et communiquer les livres et les imprimés, alors c'est le musée qui doit répondre aux questions qui précèdent. Et ce n'est pas une utopie: voyons, par exemple, la « banque d'objets ». Les musées d'histoire naturelle jouent depuis longtemps ce rôle. C'est grâce aux collections des musées que, depuis de nombreuses années, en Suède, on a pu étudier les effets des insecticides et particulièrement du DDT sur les animaux [1]. Il fallait pour cela des séries représentant les mêmes espèces animales pendant de très longues périodes, si possible avant et après l'introduction des insecticides étudiés dans l'agriculture. Grâce à des collections patiemment rassemblées, parfois sur plus de cent ans, comprenant des oiseaux et des poissons, on a pu noter l'accroissement de la concentration de mercure et d'autres corps dans les plumes ou les écailles... En Amérique (aux États-Unis comme au Mexique) les universités ont commencé à confier aux musées leurs collections d'études composées de millions de spécimens d'animaux, de plantes, de minéraux. Seuls les musées en effet possèdent les équipements, le personnel et les moyens pour la préparation, la classification et la conservation de quantités aussi importantes.

Il en est de même des musées d'ethnographie ou, en général, d'anthropologie. Les recherches actuelles nécessitent des séries très nombreuses et les découvertes quotidiennes, les théories toujours plus avancées et complexes obligent les spécialistes à constamment confronter leurs idées et leurs hypothèses avec la réalité. Or tous les moyens mécaniques ou électroniques d'enregistrement ne suffisent pas. Comment savoir aujourd'hui, au moment où tel professeur met sur ordinateur un ensemble de phénomènes culturels appartenant à telle culture, que, dans dix ans, un autre professeur, dans une autre partie du monde, n'aura pas besoin de toute une série d'informations encore impensables. Il sera alors nécessaire d'avoir recours aux objets eux-mêmes, qui auront sans doute dans l'intervalle complètement disparu de leur culture d'origine.

Il n'est pas nécessaire de développer à l'infini ces exemples qui pourraient s'appliquer aisément à des musées d'histoire moderne ou antique, et même à des musées d'art, puisque l'histoire de l'art, elle aussi, repose pour une part

1. Kjell Engström, « Les expositions temporaires et itinérantes: un moyen d'information pour la protection de l'environnement », *Museum*, vol. XXV, n° 1/2, p. 89, 1973.

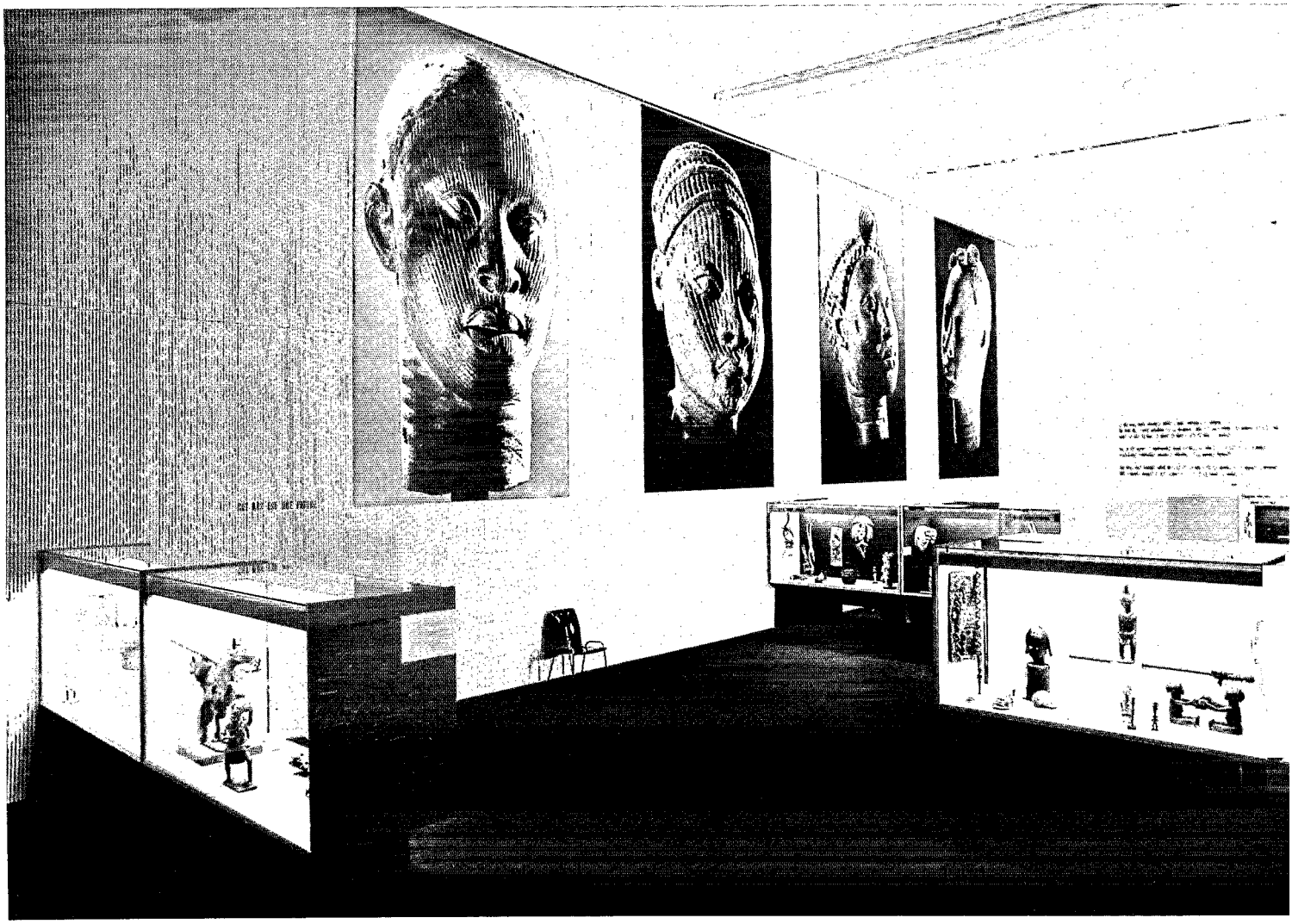
sur des comparaisons entre des œuvres en grand nombre, de manière à reconstituer la diversité des courants et des styles d'une période, en tenant compte des styles d'autres périodes ou d'autres régions culturelles ayant pu avoir une influence ou avoir été influencés. Dans la pratique, outre les musées d'histoire naturelle déjà évoqués (ceux notamment de Göteborg en Suède, de San Francisco aux États-Unis, de Mexico, etc.), citons seulement le Musée national des arts et traditions populaires, à Paris, musée-laboratoire voué à la représentation et à l'étude de l'ethnologie française, qui cherche à accumuler, malgré la date déjà tardive, les documents de tous types, primaires et secondaires, sur la vie des Français à l'époque préindustrielle. Voyons aussi le Musée régional de Moravie à Brno qui, des premiers âges de la Terre au théâtre actuel, collecte et conserve, à l'intention de chercheurs de plus en plus nombreux, des objets de toute nature, par-dessus les limites traditionnelles des sciences de la nature et de l'homme. Dans d'autres régions du monde, pensons enfin aux musées d'histoire naturelle ou d'histoire de Singapour et d'Osaka, de Nairobi et de Sydney, grâce auxquels l'évolution de la nature et de l'homme, selon la formule déjà employée ici et inventée par G. H. Rivière, le père de la muséologie moderne, peut être retracée dans toutes ses dimensions.

Conséquence de cette ligne de pensée, une nouvelle forme de musée est née récemment, l'écomusée ou musée écologique consacré à l'environnement, qu'il soit culturel ou naturel, intégrant l'homme, lui-même acteur plus que visiteur. Toutes les disciplines y sont représentées et le musée devient un centre de documentation ouvert à la recherche et à l'éducation, non point passivement, en recevant ce que d'autres trouvent, mais en cherchant, avec ses propres moyens, en inventant des méthodes d'investigation appropriées à l'environnement et aux conditions locales, en mettant au point des systèmes de classification adaptés à une muséologie souple et à des besoins futurs encore inconnus.

Naturellement cette nouvelle forme de musée, simple modernisation ou révolution comme dans le cas de l'écomusée, rencontre des problèmes difficiles à résoudre, surtout lorsqu'on songe aux moyens disponibles pour un musée dans un pays comme la France, où le personnel lui-même, quelle que soit sa qualification, reste frappé du préjugé qui, au XIXe siècle, voulait que les conservateurs de musée d'art soient eux-mêmes des mécènes très à l'aise. Tout d'abord, il faut du personnel de recherche et de service en nombre considérable, comme ces innombrables spécialistes qui ont été engagés par les firmes privées pour le traitement de l'information depuis l'avènement de l'informatique et des autres techniques avancées. Si l'avenir du monde repose sur la connaissance de son passé et sur le contrôle sévère du présent (voir les problèmes de la pollution et les dossiers établis pour la maîtriser), ainsi que sur la prévision aussi exacte que possible de l'avenir, alors ce n'est pas trop cher payé pour des gouvernements et des collectivités locales responsables que de réserver dans les budgets et les plans de développement les moyens qui permettront aux musées de remplir leur rôle de coordination de la recherche, de centres de documentation: cela suppose que ces institutions disposent en permanence de dizaines de spécialistes et de techniciens représentant les diverses disciplines, pourvus de l'équipement moderne nécessaire. Les pays de l'Est européen donnent jusqu'à 150 agents pour un simple musée de province; la California Academy of Sciences de San Francisco avait, en 1968, 40 docteurs ès sciences dans son « staff ». En face de ces chiffres, les musées de province français ont en général un conservateur, parfois un assistant, rarement plus.

Il y a aussi un problème d'espace: le principe très répandu selon lequel l'espace des réserves devrait être double de l'espace d'exposition n'est pratiquement jamais respecté dans la réalité architecturale. Trop de musées sont encore logés dans des monuments historiques incommodes, trop de collections sont encore dissociées, dispersées, sans tenir compte des moyens modernes de transport, de reproduction, d'emmagasinage.

Il y a enfin un problème intellectuel: comment effectuer la sélection. Bien souvent les bonnes volontés achoppent sur cet obstacle. Après des siècles de



4
Comment mieux vivre aujourd'hui en écoutant les leçons de l'arrière-grand-père? Vue partielle de l'exposition *175 ans d'ethnographie à Neuchâtel.*
Musée d'ethnographie, Neuchâtel.

dictature exercée sans contrôle par le « conservateur » sur sa collection au nom soit de son goût, soit de sa curiosité, soit de sa spécialité scientifique, personne ne veut se colleter avec le seul vrai problème du musée actuel qui de plus, et c'est digne d'être noté, n'est pas un problème d'argent. Il est trop évident que le conservateur de musée, dans son isolement et quelles que soient par ailleurs ses qualités, ses qualifications intellectuelles, les moyens dont il dispose, ne peut le résoudre. Il n'aura jamais seul les connaissances nécessaires pour établir lui-même les critères de choix dans tous les domaines qui devraient être de la compétence du musée. C'est ici qu'il faut faire preuve d'imagination et qu'il faut oser innover: rompre les divisions établies au cours des années entre les musées et les institutions de recherche, rompre également les barrières psychologiques et hiérarchiques entre les musées eux-mêmes. Il faut organiser systématiquement, et à tous les échelons, la coopération.

Une coopération à tous les degrés, étroite, permanente, institutionnalisée, certes, mais aussi humaine et volontaire. Les critères de choix, qui engagent pour toujours ce qui sera la documentation sur l'homme et la nature, doivent être œuvre collective et responsabilité sociale. Il faut aussi être assez modeste pour accepter de se tromper et chercher les palliatifs à d'éventuelles erreurs. Un nombre de plus en plus grand de musées de par le monde s'associe des professeurs d'université pour leur servir de guides scientifiques. Pourquoi ne pas demander systématiquement à ceux-ci et en général aux chercheurs, lorsqu'ils se réunissent par disciplines, dans de grands congrès internationaux trop souvent voués à l'autosatisfaction publique, de chercher ensemble les critères de la « qualité muséale » qui pourront être ensuite adoptés par les musées.

Si ce pari est gagné, il sera enfin possible, non seulement de contribuer

ſ
Un musée, des objets, des animaux, des maisons, de la musique et des hommes... mais aussi un centre d'alphabétisation, une école professionnelle, un comptoir d'exportation de produits artisanaux de qualité.
Musée de Niamey, Niger: vue aérienne.

efficacement à la recherche et à la préparation de l'avenir, non seulement même de donner à de nombreux jeunes un travail correspondant à leurs goûts (voir le trop grand nombre, actuellement, de diplômés universitaires dans les sciences de l'homme qui n'ont pas d'emploi), mais surtout de passer à la seconde phase du travail du musée, à sa fin réelle, la communication ou plutôt l'animation. Là encore des idées doivent être émises, des expériences existent, relativement isolées mais prometteuses, qu'il faut étudier et utiliser pour un nouveau départ.

Quelles sont donc les tendances actuelles des musées? D'une part l'universalité. Comme au Musée de Moravie déjà cité, si les disciplines restent la base du travail scientifique initial, l'action publique du musée est totalement intégrée. Rien de ce qui intéresse l'homme ne doit lui être étranger; toutes les catégories d'usagers lui sont également chères. Lorsque l'on voit ces musées, lorsque l'on étudie les réactions du public à leur égard, on se rend mieux compte à quel point le musée traditionnel, de beaux-arts ou d'archéologie, de zoologie ou de malacologie, est maintenant dépassé et appartient à ce XIXe siècle élitiste où tout était classé selon des catégories plus ou moins baptisées de mots savants. De même qu'après 1968 en France les universités ont dû devenir multidisciplinaires, de même que les sciences bien avant cette date ont dû échanger méthodes et résultats, voire chercheurs, ainsi les musées doivent obéir aux lois fondamentales de la nature et de la vie, où règnent la complexité et la diversité. Que les collections soient physiquement séparées, mises dans des bâtiments différents, pour les commodités de la classification ou en fonction des nécessités locales, très bien. Mais alors, qu'au niveau de l'animation et de l'action auprès du grand public, c'est-à-dire de la communauté, les thèmes traités soient liés à la vie réelle et mettent à contribution tous les objets, tous les éléments d'information nécessaires.

Pour ne prendre qu'un exemple tellement courant qu'il en est banal, voyons toutes ces expositions qui parcourent le monde, poussées par des ministères: dix mille ans d'art de tel pays, les trésors de tel autre, etc. Voici automatiquement plusieurs centaines de mètres carrés de galeries, remplis d'objets plus ou moins beaux ou barbares, admirablement présentés par les meilleurs décorateurs ou muséographes, offerts à l'admiration béate et confiante de foules compactes qui ne savent même pas toujours exactement où se trouve le pays en question, comment vivent ses habitants, quelle est leur religion et tant d'autres choses tellement plus importantes pour la fameuse compréhension entre les peuples. Pourquoi ne pas enlever quelques-uns des chefs-d'œuvre chers aux experts et ajouter quelques panneaux, vitrines, sections mêmes, consacrées aux gens, à la vie, à la géographie, à l'économie, aux croyances,

aux valeurs spirituelles, aux problèmes actuels du développement et autres détails qui revêtent une grande importance pour ce peuple lointain qui nous a envoyé la fleur de son patrimoine, bien souvent incompréhensible hors de son contexte. Au moment où l'on apprend dans toutes les écoles les mathématiques modernes à nos enfants, pourquoi détruit-on des ensembles homogènes pour des raisons de goût ou de taxonomie?

Autre tendance actuelle: faciliter l'accès aux musées et à la documentation qu'ils renferment, c'est-à-dire en général décentraliser, sinon les collections, du moins le programme d'activités du musée. Les responsables du Musée de science et d'industrie de Calcutta ne se sont pas satisfaits d'avoir créé le premier musée de ce type en Inde, pour le développement de leurs compatriotes; ils ont découvert qu'il pouvait intéresser une communauté d'environ 50 millions d'êtres, dont l'immense majorité était hors d'état d'accéder au musée. Ils ont donc organisé, avec les moyens du bord, un réseau de musées locaux et un parc de musées mobiles qui s'étendent progressivement à tout le Bengale: centre de documentation itinérant, utilisant les ressources tridimensionnelles du musée central, exploitant les moyens des écoles locales, travaillant sans relâche à faciliter l'accession des populations au monde moderne.

On voudrait aussi que cette forme d'éducation et d'action culturelle soit gratuite. Il est d'ailleurs intéressant d'observer l'évolution en sens inverse des pays anglo-saxons et de l'Europe continentale. Dans les premiers, où les musées avaient toujours été gratuits, c'est une crise d'origine financière, crise gouvernementale au Royaume-Uni, crise du financement privé aux États-Unis, qui a provoqué l'imposition d'un droit d'entrée, malgré les protestations. Constatons cependant qu'aux États-Unis le droit n'est que facultatif et que le montant payé en moyenne reste relativement modeste, par rapport aux services reçus. En France et dans d'autres pays, où le droit d'entrée existe depuis longtemps, une pression croissante est exercée pour supprimer le droit d'entrée. Mais cela n'est en fait qu'anecdotique; ce qui est important, c'est le fait et le principe de la gratuité des « services culturels » dans leur ensemble. Il n'y a pas de raison de faire payer la culture si l'éducation est gratuite. En France même, certains en font l'expérience, notamment au Mans, où le musée rénové est devenu gratuit au moment même où il multipliait à la fois ses activités scientifiques et celles orientées vers le public. Il serait certainement nécessaire de reprendre la discussion sur ce point qui, pour nous, ne fait pas de doute: le musée ne peut pas être inclus dans les mécanismes du profit, de la variation des prix, ceux-ci sont en général fixés en fonction de l'offre et de la demande, mais quelle est actuellement la demande pour les musées, quelle est la qualité de l'offre? Si l'on mettait les billets d'entrée aux enchères, qui les réclamerait? Mais, si le musée devient réellement un endroit où s'élabore la culture actuelle et future, s'il appartient au peuple, alors pourquoi le peuple devrait-il payer pour voir quelque chose qui lui appartient? Doit-on payer un billet chaque fois qu'on entre dans une bibliothèque publique?

Encore d'autres vœux, ceux qui s'expriment pour la sélectivité et pour la non-directivité. Trop souvent les musées actuels sont conçus par leurs conservateurs comme des « leçons » s'adressant à un public homogène mais peut-être inexistant, le public tel que le conservateur le voit: un ensemble de personnes bien élevées, assoiffées de culture, aimant le beau, à l'esprit logique, disposant de plusieurs heures et d'une résistance physique à toute épreuve et surtout ayant au moins atteint le niveau de la licence ès lettres. Lorsque le musée se perfectionne, c'est pour charger un service éducatif de s'occuper des catégories de visiteurs qui ne répondent pas à la définition précédente: enfants des écoles, le précieux 0,1 % d'ouvriers qui fréquentent le musée les dimanches après-midi, etc. Les défauts et les excès de ce système sont bien connus et ont amené des esprits plus novateurs à demander, d'une part, qu'on ne fasse pas de discrimination entre les types d'usagers au nom d'un prétendu niveau culturel, d'autre part, que chacun puisse trouver au musée le reflet de lui-même, de ses soucis, de ses besoins culturels, ce qui oblige à trois démarches différentes:

6 a

6 b

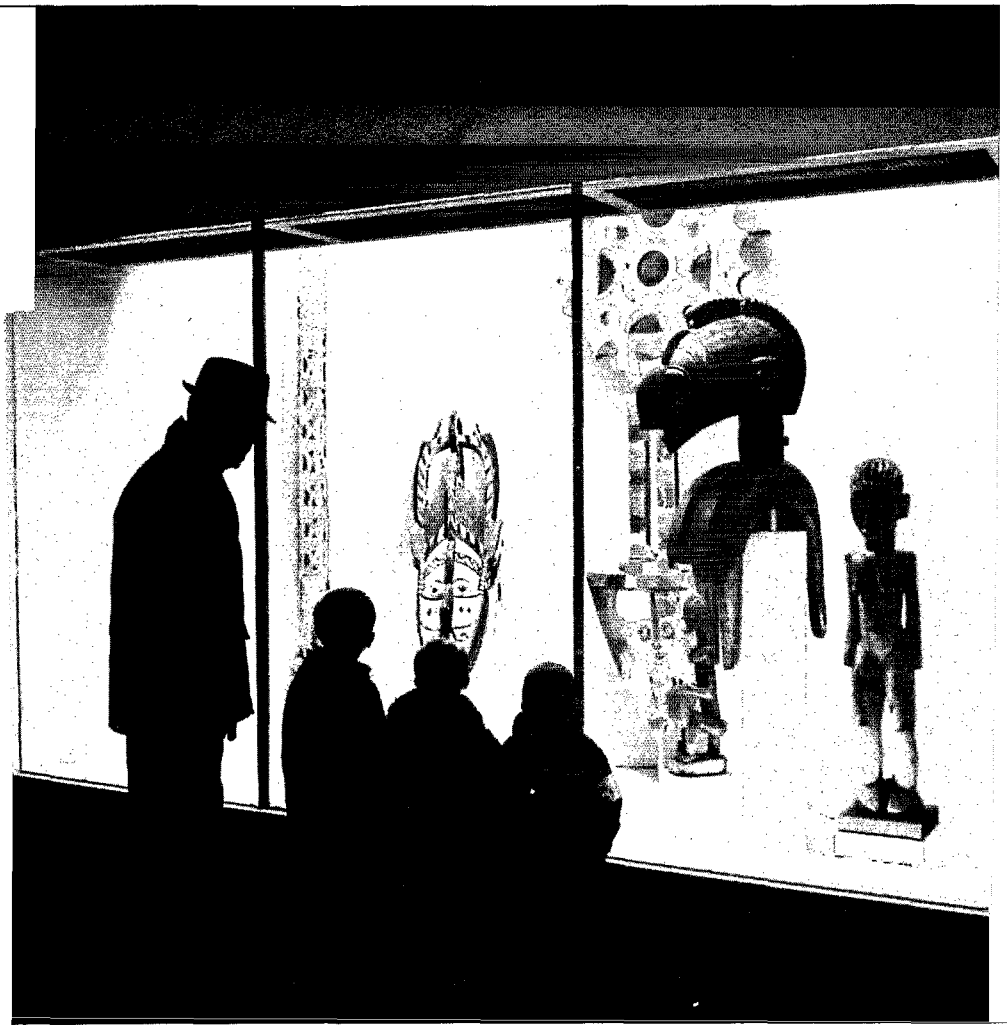
6
Véhiculer l'information.
a) Muséobus du Musée industriel et technologique Birla, Calcutta; *b*) muséobus du Musée des beaux-arts, Marseille.

7
L'objet et son langage.
a) Museo Nacional de Antropología, México ; *b*) Museum of Primitive Art, New York.

7a

multiplier les activités et les diversifier ; rendre accessibles toutes les collections (selon le principe des bibliothèques ou des centres de documentation) selon des circuits ou des modes de consultation différents ; enfin associer les usagers à la définition des activités et à l'évaluation des résultats. Pour répondre à une objection trop aisée des personnes qui cherchent essentiellement au musée la « délectation » devant des objets de choix, disons seulement qu'il n'est pas question de les abandonner sous un prétexte populiste : ils ont aussi droit au calme et à la méditation dans le musée, tout comme les chercheurs ont droit à des espaces de consultation séparés de ceux du grand public. Mais il n'est pas plus question d'abandonner les enfants, les « analphabètes culturels », les immigrés, les gens ordinaires enfin, qui cherchent autre chose et dont les problèmes quotidiens sont bien délimités.

Un exemple précis peut être ici cité, celui des musées de la ville de Mexico. Créés sous leur forme nouvelle en 1964, ils prennent en considération d'abord la majorité de la population, le plus souvent analphabète ou en tout cas alphabétisée de fraîche date, et le public scolaire. A ce titre la présentation, les activités, le service éducatif ont été conçus de façon très originale. La présentation par exemple a été établie sans panneaux écrits ni étiquettes, mais avec des dessins, des pictogrammes compréhensibles par tous. Maintenant, après moins de dix ans, tout est remis en question par les auteurs eux-mêmes des musées de 1964. Leur implantation au centre de la ville est critiquée, leur absence de relations avec la vie réelle des citadins est notée, le caractère trop scientifique du contenu même des expositions et des activités est contesté. On en vient donc à essayer de nouvelles formules : le musée scolaire créé par les enfants eux-mêmes pour résoudre le problème de l'initiation nécessaire des enfants à l'objet ; le musée de quartier ou de bidonville pour favoriser le développement autonome des nouveaux immigrants de la campagne vers la



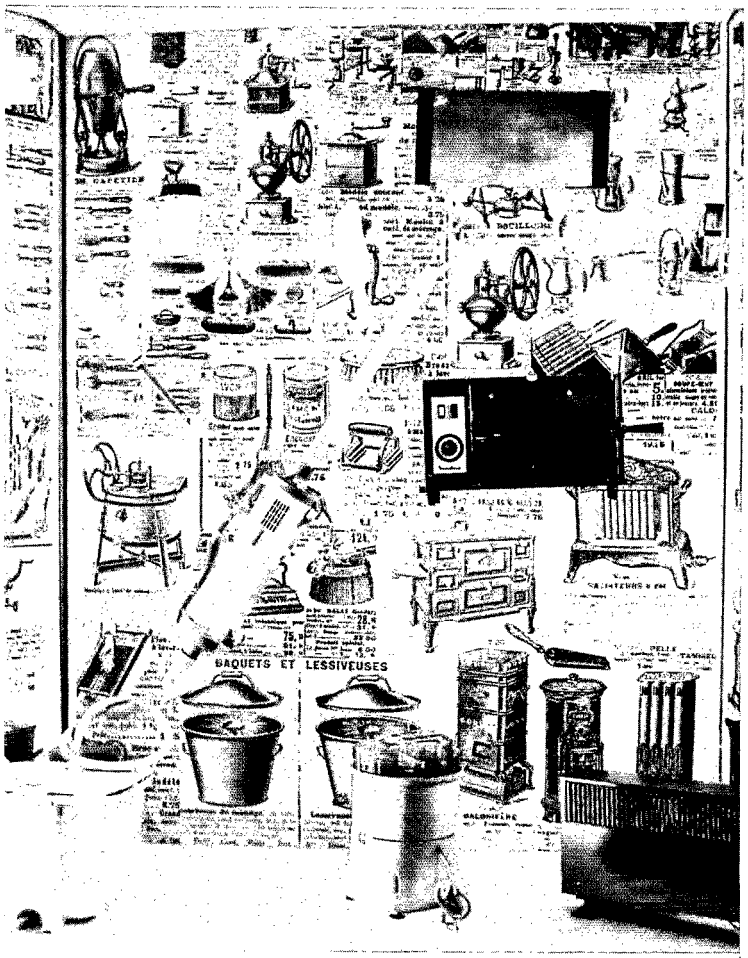
7b

ville et leur adaptation aux conditions de vie urbaines[2] ; le musée de village ou de petite ville, confié aux habitants eux-mêmes pour développer le sentiment d'identité culturelle et le sens de propriété et de responsabilité sur l'environnement historique et actuel.

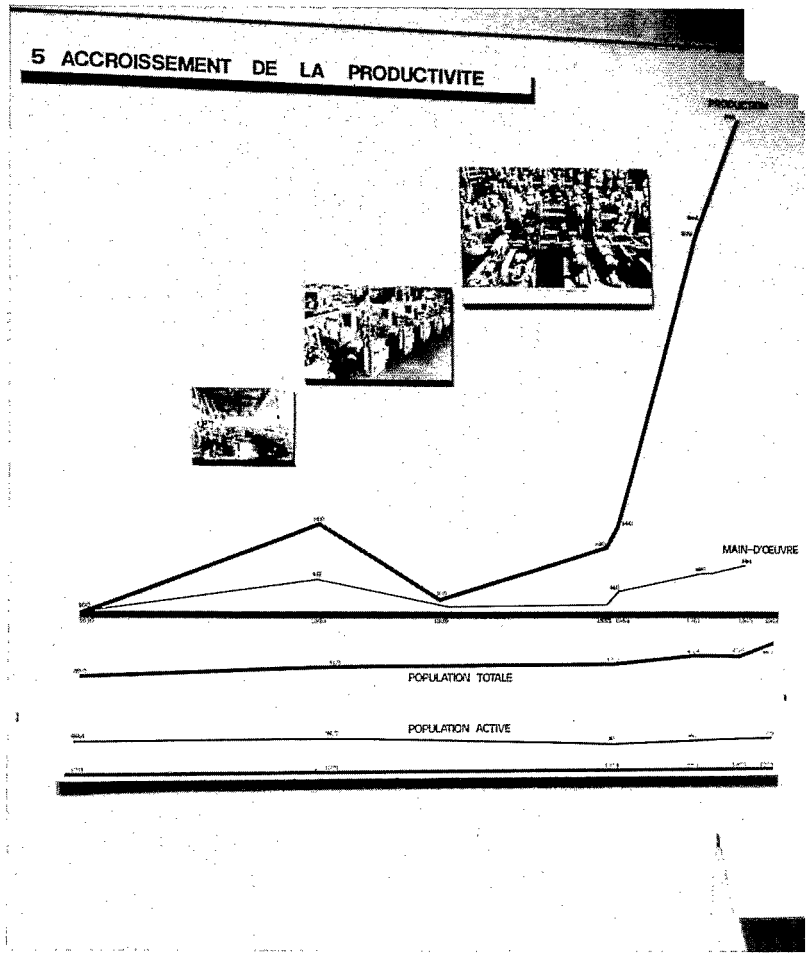
Cela nous amène à un dernier vœu ou à une dernière exigence : la disponibilité ou la réceptivité. Nous avons l'habitude de considérer le musée comme une institution qui a pour mission de présenter ses collections alors que nous devrions en réalité le voir comme un instrument intelligent qui répond à nos questions et à nos problèmes, ou au moins qui nous donne des éléments de réponse à façonner nous-mêmes. Si nous nous posons des questions sur l'urbanisme et sur l'avenir de notre quartier, un musée devrait y répondre à sa manière en nous fournissant la documentation nécessaire ou en organisant une confrontation des théories et des projets ; si un pays passe à l'actualité en raison d'une guerre, d'une découverte ou d'une catastrophe naturelle, pourquoi le musée ne le présenterait-il pas aussitôt ? Cela on le trouve déjà au Musée de sciences de La Havane, à Cuba, ou à l'Écomusée de la communauté urbaine Le Creusot – Montceau-les-Mines en France. C'est d'ailleurs là l'utilisation la plus évidente du musée comme banque d'objets : une question est posée, la banque répond. Mais cela impose de considérer une seule banque d'objets, composée de toutes les collections de tous les musées, et nous revenons ici à ce qui était dit plus haut à propos des dépassements de limites disciplinaires, de la nécessaire intégration de tous les musées en un seul réseau de service.

Ce que nous venons de dire pose naturellement des problèmes, dont les trois principaux émergent. D'abord celui de l'espace : un musée tel qu'il a été défini ici ne peut se contenter du bâtiment classique, même s'il est l'œuvre d'un très bon architecte. Il a pour limites la communauté qu'il sert, nationale

2. Iker LARRAURI, « Le programme des musées scolaires au Mexique », *Museum*, vol. XXVII, n° 2, 1975, p. 61-69, et Coral ORDÓÑEZ GARCÍA, « La Casa del Museo, Mexico, D.F. : une expérience de musée intégré », *op. cit.*, p. 71-76.



8a



8b

8a, b
Apprendre à observer pour être plus libre de ses choix culturels.
Exposition *Le produit nouveau*, Les musées du Mans, Le Mans.

pour le Louvre ou les Uffizi (touristes mis à part), départementale pour tel musée de chef-lieu, locale pour un musée de petite ville. Mais dans les limites territoriales ainsi définies, tout fait partie du musée: un site, un monument, une salle de spectacle ou de classe, une place publique, etc. Naturellement des espaces privilégiés existent, réserves d'objets, locaux de l'administration ou des services techniques, salles d'exposition réparties sur tout le territoire de la communauté, voire muséobus...

Second problème, celui des collections: l'ampleur de la vocation nouvelle du musée peut effrayer. L'utilisation des collections de tous les musées constitués en banque d'objets peut former un commencement de solution mais ce ne sera certainement pas suffisant. Tout au plus cela permettra de trouver facilement les éléments essentiels de toute action, ceux qui doivent être « conservés », au titre du patrimoine. Mais on peut aisément compléter cela en considérant chaque objet se trouvant dans la communauté comme faisant partie du musée, non pas au sens juridique, mais au sens moral et historique. Ainsi, en cas de besoin, sans changer de statut juridique, l'objet pourra être utilisé dans un but d'animation. Le musée deviendra alors de plus en plus un instrument de coordination de collections qui ne lui appartiennent pas en propre mais dont il possède la référence.

Troisième problème, résolu de même, celui du personnel. A côté d'un noyau permanent et professionnel, composé pour la plus grande part de scientifiques au service de la banque d'objets et de techniciens, mais tous conscients d'être au service du public, ce sont les usagers, ou du moins les plus motivés d'entre eux, qui assurent la mise en valeur du musée, l'animation, le lien entre l'objet et l'usager ordinaire. On aura ainsi des relais de village ou de quartier, des conservateurs associés, bénévoles ou à temps partiel, des animateurs stagiaires et bien d'autres encore, plus ou moins spontanés, volontaires ou représentants désignés de leur groupe social.

Le musée ainsi conçu est tellement lié à la population que l'on ne peut plus l'inscrire dans les structures traditionnelles et hiérarchiques. Le conservateur tout puissant, régnant sur « sa » collection, obéissant seulement à une autorité administrative ou politique, ne peut plus suffire. Il faut envisager l'association de l'usager, sa représentation au sein des organes de décision du musée. Les musées municipaux britanniques ont déjà depuis longtemps un système analogue, bien qu'imparfait; les musées dits de *neighborhood* ou de quartiers dans les grandes villes des États-Unis (Anacostia à Washington, Musée à New York) sont allés plus loin. Il nous semble nécessaire d'envisager une représentation tripartite dans les organes de décision: usagers (pour le programme et l'évaluation), scientifiques et professionnels de musées (pour la conception et la réalisation), administratifs, politiques et financiers (pour la gestion).

Pour conclure cet essai de réflexion sur une institution que certains considèrent comme périmée tandis que d'autres la disent en crise et que d'autres encore veulent la brûler, qu'il nous soit permis de clarifier quelques points secondaires qui pourraient prêter à confusion ou à malentendu.

Quelle que soit l'opinion qu'on puisse avoir sur ce qui précède, il est une chose qui nous paraît essentielle pour que le musée ait un avenir dans notre société: il ne doit à aucun prix s'inscrire dans le système du marché de la culture; il doit abandonner pour cela les pratiques commerciales ou les complicités avec l'argent: influence sur les cours des objets, publicité des valeurs d'assurance, achat d'objets d'origine illicite ou en tout cas non documentés, expertises déguisées, vente ou troc de collections au nom du changement de goût, publicité abusive des expositions et des récentes acquisitions basée sur la valeur marchande des œuvres, etc. Cela s'applique également aux musées d'art moderne et peut-être encore plus à eux qu'aux autres, car ils sont plus proches de la spéculation: une documentation peut être incomplète mais un document ne peut devenir inutile sous prétexte que la mode en a passé. Au pis il reste le témoin d'une mode. Il ne faut pas adopter l'attitude de l'archiviste qui détruirait ou vendrait le texte original d'un traité diplomatique sous prétexte qu'il n'a jamais été appliqué ou qu'il n'en apprécie pas les clauses.

Banque d'objets, université par l'objet, le musée deviendra une place publique, un lieu privilégié pour la naissance de nouvelles formes culturelles, de nouvelles relations sociales, de nouvelles solutions aux problèmes les plus quotidiens de chaque homme et de chaque groupe humain. L'art, objet du vieux musée, n'y perdra pas, bien au contraire: il pourra s'y renouveler à l'écart des marchands du temple et, découlant de la vie, redevenir un élément, avec la nature, de l'environnement humain.

9

Mohamed Aziz Lahbabi

Le musée et la protection du patrimoine culturel maghrébin

Cette communication n'apportera rien du point de vue archéologique ou historique. Elle se contentera de soumettre quelques réflexions que les notions de « musée », de « protection » et de « patrimoine culturel » ont imposées à son auteur, à partir de la réalité maghrébine.

Musée, en arabe, se dit *math'af*. Étymologiquement: lieu où sont rassemblés les *tuh'af* (objets beaux, rares et précieux); d'où *tah'afa*, qui veut dire enjoliver, et *ath'afa*, faire un cadeau.

A Fès, capitale culturelle marocaine, le musée national se nomme Dâr aslâh (la maison de l'armement). Dans la célèbre capitale du sud du Maroc, Marrakech, le nom du musée avait, lui aussi, une résonance martiale: Dâr al-Baroûd (la maison de la poudre). En effet, on y avait réuni de vieux fusils et les canons que le Maroc a pu acquérir du XVI^e^ jusqu'au début du XX^e^ siècle.

Réunir et exposer des *tuh'af* et des armes, est-ce là le véritable rôle du musée?

Pour répondre à une telle question, il est nécessaire de préciser certaines notions. Tout d'abord, la muséologie est-elle une science ou un art?

Qu'est-ce que la muséologie?

Pour qu'il lui soit possible de prétendre au titre de science, la muséologie devra au préalable circonscrire son objet et uniformiser les normes qui commandent le choix de ses desseins et de ses activités. Un de ces desseins serait de permettre au musée de faire le bilan vivant de l'histoire nationale à travers les âges. Cette histoire résumerait les rêves, les espoirs, les revers et les aspirations de la nation incarnés par les vestiges du passé et par les réalisations actuelles. Le musée a donc pour tâche d'offrir, à la fois au regard et à la réflexion, la culture nationale concrètement et scientifiquement représentée. Il est un moyen d'information culturelle qui sauve de l'oubli et protège les assises d'une culture nationale sans en infléchir l'authenticité comme risquent de le faire d'autres moyens, tels que la presse, le cinéma... car il laisse la parole aux objets.

Par l'objet, le musée présente les étapes de l'évolution de la pensée et des réalisations d'un peuple en une vue globale où, du temps, surgissent souvenirs et réalisations.

L'histoire humaine coïncide avec une double intervention de l'homme sur la terre: transformer la nature pour lui imprimer un caractère artificiel, humain et réorganiser les résultats culturels obtenus pour les rendre objets d'observation et de communication. C'est au niveau de la seconde intervention que

9
Vue panoramique du site de Volubilis. Pour visiter et apprécier la célèbre cité romaine, il faut non seulement avoir les moyens de s'y rendre, mais aussi posséder un niveau d'instruction assez poussé. Il est significatif que les habitants de la région de Volubilis appellent, de nos jours encore, cette cité antique « le Palais de Pharaon », le mot « romain » (*roûmi*) étant entendu dans le sens d'« étranger ». Il incombe aux muséologues et aux guides de combattre de telles erreurs et d'éclairer le public.

commence la muséologie en tant que science de la « re-présentation » du passé national dans la conscience individuelle et collective.

D'un autre côté, du fait qu'elle provoque continuellement le dialogue entre les générations et incite plusieurs sens de l'homme à y participer, la muséologie pourra être considérée comme un « art » : elle apprend à voir, à entendre, à communiquer avec l'objet et à en percevoir la vie. Elle tend à former l'appréciation qualitative des choses et prend le beau pour référence.

La muséologie serait, dès lors, un « art scientifique » au service de la culture, et par sa vocation normative la muséologie s'efforce de donner une image-synthèse du passé afin que nous nous demandions : « Voilà ce que nos ancêtres ont fait, que sommes-nous capables d'accomplir à notre tour ? Que ferons-nous ? »

Une des fonctions du musée est de lancer ce défi et de provoquer en nous une résonance affective : chacun se sent véritablement enraciné dans un passé, dans un terroir, lié à une communauté particulière, héritier d'un patrimoine culturel.

La culture peut être définie comme l'ensemble des acquisitions de l'homme dans le domaine scientifique, technique, artistique grâce auquel l'être humain s'approprie les données brutes de la nature, les transforme et les utilise. C'est ainsi que l'invention du soc de charrue, dont le rôle dans l'évolution de l'humanité fut plus important que l'édification des pyramides, du Forum ou du Colisée, fait partie du patrimoine culturel de l'humanité. Il n'est pas d'autre culture qu'humaine et la culture nationale traduit le fait de l'homme au sein d'une nature donnée et face à elle. Elle relate la présence en nous du patrimoine héréditaire qui s'inscrit dans notre vie quotidienne. Il appartient au musée et en l'occurrence au musée maghrébin d'être la mémoire vivante du peuple pour le peuple.

10
Musée de Tétouan, Tétouan. Reconstitution d'un salon de maison bourgeoise.

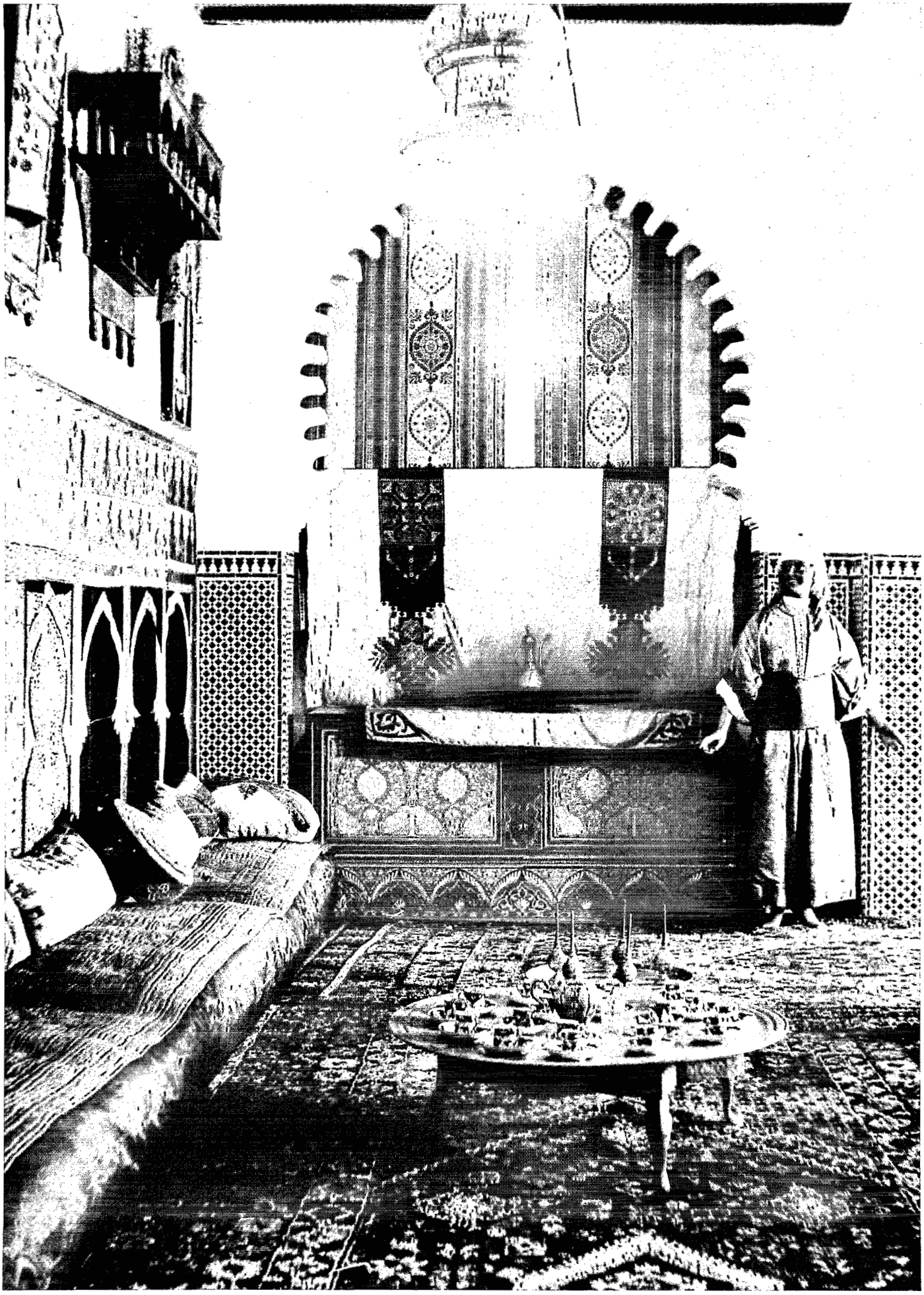
Dès lors, le musée ne devra pas contenir seulement des peintures, des sculptures, des armes, des ornements... mais aussi tout ce qui rattache l'homme au sol natal et à ses ancêtres.

Une grande partie du patrimoine culturel maghrébin relève de la tradition orale. Par exemple, la musique, le chant et la poésie sont, pour une grande part, anonymes et se transmettent par l'oreille, au cours des fêtes familiales ou saisonnières. Il serait souhaitable de constituer des centres universitaires de recherche, qui prendraient en charge, avec l'aide des musées régionaux, l'ensemble de la littérature et des arts oraux. On ne saurait envisager une culture maghrébine militante et d'avenir sans une telle entreprise préalable. Tout faire pour l'emporter sur l'indifférence populaire à l'égard du musée ; celui-ci « ne dit rien » aux masses parce qu'il n'a pas encore trouvé l'expression qui s'accorde à leurs goûts et à leur tempérament.

Les muséologues auront à développer leur savoir socio-pédagogique pour tirer certaines conséquences de la situation.

Le Maghrébin appartient à une culture agricole, terrienne, et il adhère de toutes ses fibres au sol, à l'espace crevassé et sonore des montagnes. Il aime arpenter le désert. Chez lui, tout ce qui vibre se prête au rythme et excite sa sensibilité, fait partie de sa « culture », c'est-à-dire de sa vie. Or le musée semble séparer la vie de la culture. Il se présente comme un lieu figé de silence et de recueillement. Le musée maghrébin, dans l'état actuel des choses, tend à faire coexister une culture officielle et prestigieuse (parce que hermétique et au-dessus du niveau général...) avec une culture plus ou moins populaire. Cette coexistence est pacifique, neutre, sans complémentarité ni réactions réciproques.

Or, dans le monde arabe, on est plus sensible au geste et à l'expression qu'à l'objet fabriqué. On apprécie la page calligraphiée plus que la belle reliure dorée du livre ; l'écriture a quelque chose de mystérieux, de sacré ; l'arabesque n'est pas seulement un art ornemental, mais un geste en mouvement qui ne cesse de s'esquisser. La musicalité et le rythme d'un poème enchantent plus que le sens des vers eux-mêmes. Or les musées maghrébins exposent rarement



10

des manuscrits et ne disposent point d'auditoriums. Ils excellent à donner l'impression du statique.

Une autre remarque: on restaure les monuments, on expose des œuvres de plâtre ou de bois sculptés, des cuivres ciselés... mais rien sur l'histoire des tentes aux multiples variétés, qui pourtant ont joué un rôle essentiel dans la vie des nomades et des semi-nomades, arabes et berbères.

Peut-être entreprendra-t-on un jour prochain une remise en cause globale de la conception qu'on se fait du musée et de ses tâches, en arrêtant les critères précis du choix à opérer entre ce qui est condamné à disparaître et ce qui est appelé à vivre ou à revivre.

Le problème qui se pose maintenant est de savoir qui profite du musée, institution nationale et culturelle.

Dans le monde arabe seules les grandes villes — et sans que ce soit toutes — ont des musées. En outre, dans les villes métropoles, ne vont au musée que ceux qui sont déjà initiés, « formés », et qui peuvent payer le billet d'entrée. Dans bien des musées, pourtant, l'entrée est gratuite. Malheureusement, la gratuité aussi s'est révélée un appât inefficace pour le grand public.

La visite du musée reste en fait un privilège de la classe la plus évoluée.

Les musées maghrébins ont été conçus au temps de la colonisation, pour l'agrément des touristes étrangers.

Il en demeure entre autres où les guides « renseignent » en français (mauvais) et non en arabe, langue nationale. Cela constitue un écran de plus entre le musée et le public autochtone, qui fréquente peu le musée. Les statistiques le montrent bien puisqu'elles révèlent que le nombre des visiteurs des musées est directement proportionnel au nombre des touristes visitant la région. Les périodes touristiquement creuses sont des saisons mortes pour les musées. Aussi la muséologie doit-elle redéfinir ses tâches, particulièrement dans un Maghreb où les musées ont été conçus et dirigés par des chercheurs étrangers préoccupés surtout d'ethnographie et d'ethnologie, sans aucun souci d'éducation populaire ou de perspectives d'avenir. Au nom du respect de la tradition, la tendance était de figer l'autochtone dans des goûts et des structures vidées de leur contenu vivant. Or on ne saurait surmonter le sous-développement par des structures révolues.

Pour que le monde arabe et le tiers monde en général réintègrent leur personnalité nationale, il faut que soit sauvegardée la culture. Le musée peut être un instrument de cette protection s'il sait se garder d'engendrer des sentiments aussi néfastes que le chauvinisme ou des prétentions à une supériorité ethnique quelconque. Il s'agit d'ouvrir les esprits à l'universel et de suivre l'humaniste qui nous incite à aimer l'homme à travers ses œuvres (amour d'estime).

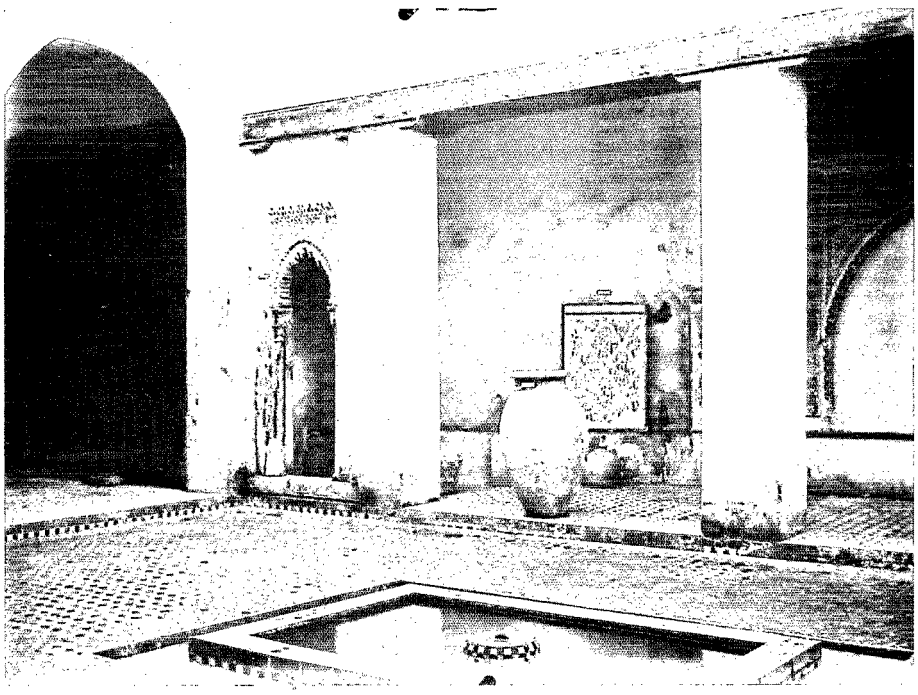
L'orientation nouvelle du musée reposerait d'abord sur la constatation de permanence dans l'activité d'invention et de création du peuple et, partant, sur la possibilité d'appréhender la modernité à travers le passé — la marche du discontinu dans la continuité. Ainsi sera favorisée l'intégration dans le patrimoine universel de valeurs régionales ou nationales différentes.

Le musée, témoin « oculaire » objectif et concret d'une continuité qui avance par hiatus à travers — et malgré — le temps doit pouvoir affirmer et confirmer le progrès.

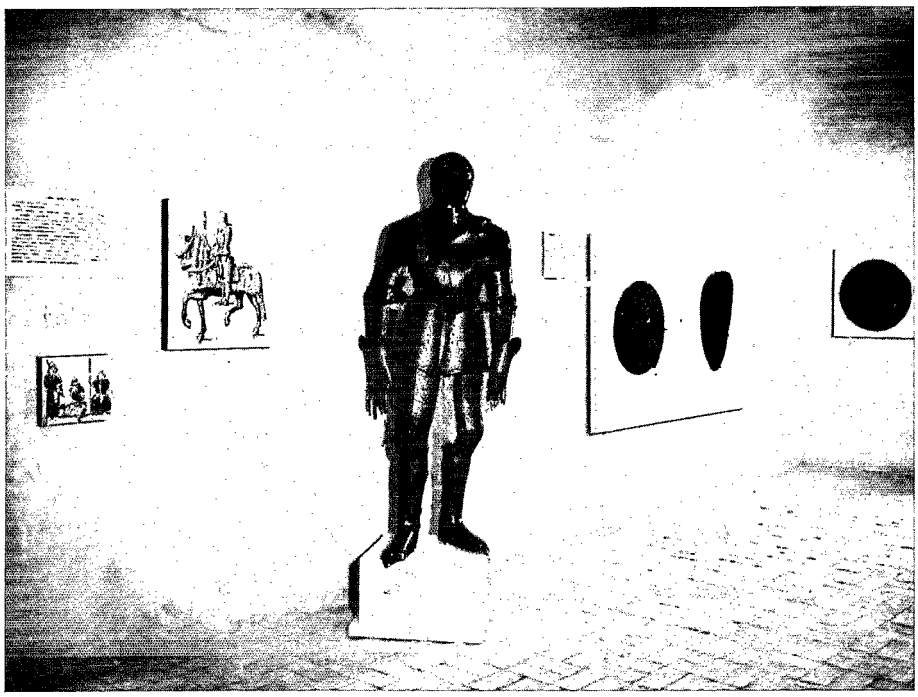
Tant que le musée n'aura pas réussi à refléter le progrès de la continuité (et la continuité du progrès), son existence ne sera pas justifiée; il restera réduit à être un simple *math'af*, une « maison d'armement », et les œuvres qu'il contient demeureront de purs « objets de musée ».

Le problème de l'environnement et de la pollution — aspect négatif du progrès — ne relève-t-il pas de la protection du patrimoine « culturel » (la culture étant la nature remaniée par le travail humain)?

La réponse ne fait point de doute. Il faudra donc préparer les hommes, dès l'âge scolaire, à aimer la verdure, à sympathiser avec l'espace et la luminosité méditerranéenne. Face au ciment armé et à l'acier, il faudra aussi revaloriser l'arbre en fleur et le ruisseau qui court librement, c'est alors que la poésie



11 a



11 b

11
MUSÉE AL-BATHA, Fès. *a*) Cour intérieure; *b*) présentation d'armes anciennes.

entrera dans la vie et mobilisera les volontés contre la laideur et les dangers. Sinon, personne ne sera capable de répondre à l'écho du vent, de la vague, ou de vivre dans l'intimité du sol natal, avec la terre des hommes.

Purifier la terre, la protéger, c'est en fin de compte purifier les cœurs et rapprocher les hommes et les peuples. L'urbanisme, lui aussi, à sa manière, fait des monstres.

Un autre aspect de l'orientation à donner à la muséologie maghrébine consisterait à organiser des musées non loin des groupements scolaires et à la campagne surtout, car 70 à 75 % des habitants sont ruraux. On ne protège pas une culture en la mettant sous verre, entre quatre murs. On la protège en lui permettant de respirer. Un patrimoine culturel se porte bien, est dynamique quand s'y intéressent ceux auxquels il appartient. Il est alors à l'origine, surtout chez les jeunes, de la prise de conscience de possibilités et de vocations. On nous parle déjà de musées spécialisés. Du fait de la situation exposée plus haut, la spécialisation nous paraît desservir notre propos. Pour le monde arabe, encore en voie de développement, le musée, dans un premier temps, doit

12 a

offrir une diversité aussi grande que possible. L'histoire des sciences se conjugue bien, par exemple, avec l'histoire des techniques et l'évolution des produits artisanaux.

La conception du musée non spécialisé demande d'ailleurs à être révisée. Car comment peut-on amener les habitants des grandes cités maghrébines à visiter des musées où ils ne trouveront guère que des tapis, des pots de terre, des instruments de musique, des œuvres artisanales, c'est-à-dire des choses au milieu desquelles ils vivent quotidiennement? D'où la nécessité de faire du musée quelque chose de plus qu'un dépôt d'objets artisanaux.

Il faut rappeler ici l'intérêt qu'offrirait la restitution des œuvres et archives acquises par des musées européens.

Il serait souhaitable enfin que, dans les pays en développement, le musée serve de spectacle, répondant par là à sa double vocation: instruire et distraire.

Que faudra-t-il enseigner par le « musée spectacle » dans les sociétés du tiers monde?

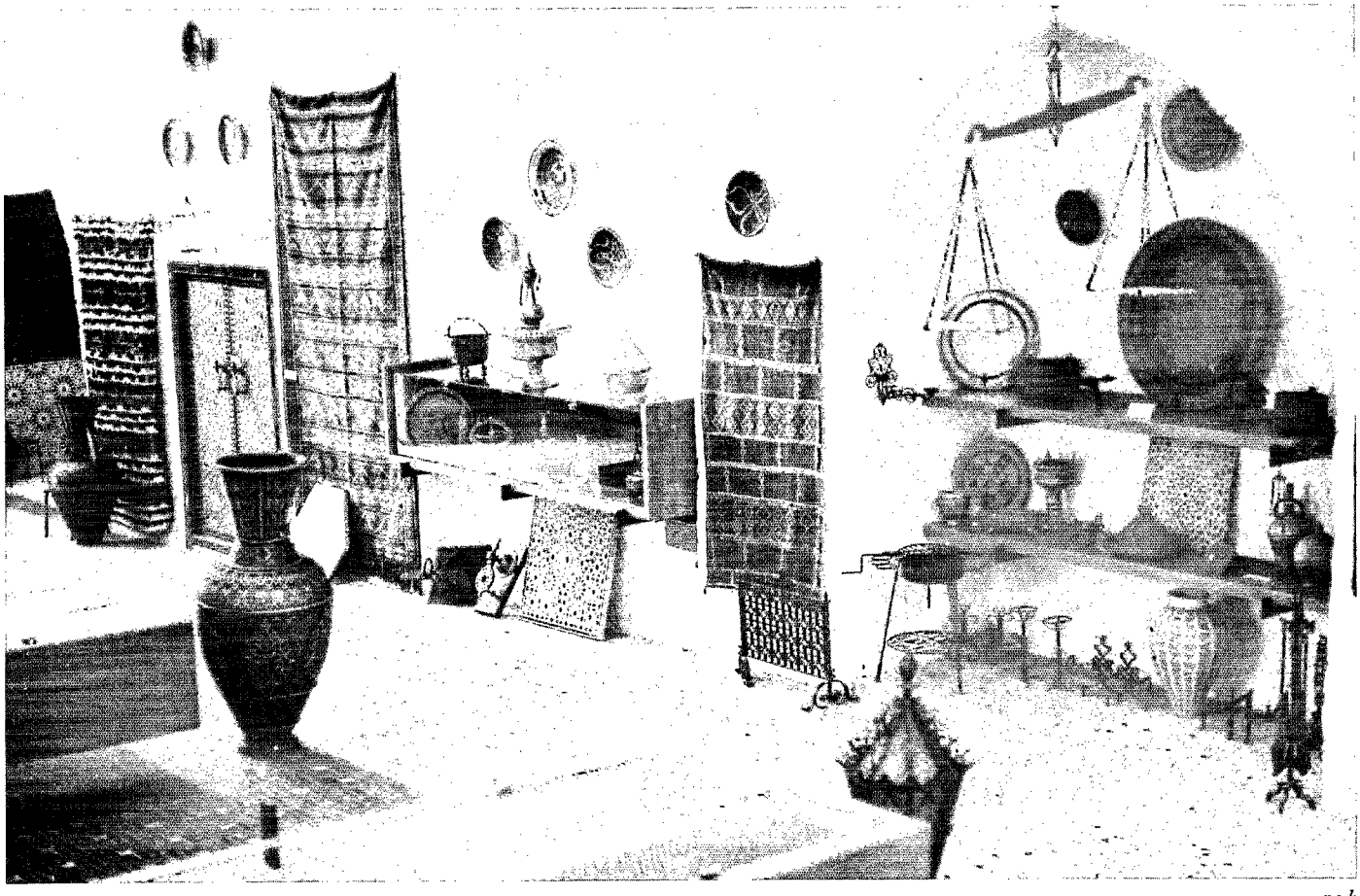
Tout d'abord à ne jamais accepter comme souveraine la nature dans son état brut et à sauvegarder les initiatives et les prérogatives de l'homme dans l'univers. Ensuite, à observer la courbe ascendante de l'évolution accomplie par nos ancêtres et à affronter les mystères de la nature sans abdiquer devant les mythes et l'inconnu. L'homme du tiers monde se saisira alors, comme agent responsable, d'une histoire communautaire à poursuivre et prendra conscience de sa condition humaine à la fois glorieuse et effrayante.

Dans ce contexte, le musée repensé et redéfini se transformera en une insti-

tution de combat contre le sous-développement. L'information, héritage humain qui circule et se capitalise, change les mentalités et rapproche les hommes.

Ainsi se profile le double rôle, national et international, du musée, qui nous introduit dans l'aventure humaine et se fait protection du patrimoine culturel dans son infinie variété. Dans une telle perspective, la préhistoire, l'archéologie et l'histoire en général prendront un sens « pratique » capable d'exercer un attrait irrésistible sur le tiers monde. L'inconnu, le mystère deviennent trop enivrants pour ne pas les affronter. Le but qui se dessinera devant nos regards émerveillés sera la possibilité certaine de métamorphoser l'humanité. Ambition démesurée mais à la mesure de l'homme décidé à être maître et possesseur de son destin sur la Terre. Celle-ci n'est-elle pas de plus en plus soumise à son investigation et adaptée à ses besoins et intérêts? L'homme veut commander l'extraordinaire et muter l'impossible en possible. Rien, à la longue, ne résistera à l'ambition humaine.

Voilà la foi à inculquer aux hommes du tiers monde, qui ont encore à vaincre leurs complexes et leurs mythologies, pour pouvoir regarder en face, comme frères en humanité, les habitants des autres « tiers » du monde.



12a, b *12b*
MUSÉE DE L'ARTISANAT, Rabat. Exposition de l'artisanat marocain.

13

Un musée conçu pour une communauté africaine

Kwasi Addai Myles

L'expérience du Musée national du Ghana en matière d'acquisition

Avant d'aborder un sujet de ce genre [1], il convient de rappeler que l'idée même de musée est née en Europe et s'est développée à une époque et dans un contexte différent du contexte africain actuel. L'expérience décrite dans le présent article a son origine dans la tradition muséologique britannique. Beaucoup de musées publics ont été créés au Royaume-Uni dans la seconde moitié du XIXe siècle, sur l'initiative des conseils municipaux. Toutefois, leurs collections initiales avaient été en grande partie constituées par des sociétés savantes privées, et s'étaient souvent enrichies d'objets légués par les membres de ces sociétés. Ces collections, souvent constituées au départ à l'intention des érudits, des gens fortunés ou des spécialistes, sont ultérieurement devenues accessibles au public. Qui plus est, elles étaient conçues comme un moyen d'enseignement et de recherche plutôt que comme un élément d'information générale. Il apparaît, si l'on étudie le développement actuel des musées dans certaines régions de l'Afrique, que leur création est liée à l'éveil d'une conscience nationale et visait en partie à réfuter la thèse selon laquelle l'Afrique n'aurait pas d'histoire antérieure à ses premiers contacts avec l'Europe, vers la fin du moyen âge.

A plusieurs égards, le Musée national du Ghana reflète certains aspects caractéristiques de l'évolution récente des musées d'Afrique. Un musée avait bien été créé à Achimota College en 1927, mais l'entrée en était réservée au personnel enseignant et aux étudiants. Un autre musée a été créé dès l'époque de la domination britannique : celui du Service géologique du Ghana. Il suivait plus ou moins le système britannique de collecte de spécimens sur le terrain, et lui aussi n'était ouvert qu'aux membres du Service géologique et à d'autres personnes spécialisées dans le domaine de la géologie. Le musée national a été créé en 1951 dans le sillage de l'agitation liée à la revendication de l'indépendance politique ; ses débuts attestent toutefois qu'il était destiné à devenir partie intégrante du système d'enseignement de type classique. Créé conjointement avec le Département d'archéologie de l'université, il avait à sa tête le directeur de ce département. Le noyau initial de ses collections était un ensemble d'objets donnés par le musée d'Achimota College.

En 1957, bien des collections — essentiellement ethnographiques et accessoirement historiques et archéologiques — avaient été constituées au Ghana. Le musée s'était enrichi en outre de collections ethnographiques en provenance de l'Afrique orientale et de l'Afrique australe, ainsi que de certaines antiquités égyptiennes qu'il avait acquises ou que des musées britanniques lui avaient données pour lui permettre de se constituer en entité distincte du Département d'archéologie. Cet apport de collections nouvelles entraîna, pour loger le

13
Les activités du musée sont expliquées à l'aide de photographies à Nana Anowuo, responsable du sanctuaire de Bonsam, à Patakro (Ashanti).

1. Manuscrit reçu en novembre 1975.

Musée national, la construction d'un nouveau bâtiment situé plus près du centre de la ville, et plus accessible que l'université. Cette émancipation du Musée national par rapport à l'université a été importante parce qu'elle a permis à la communauté de mieux voir et connaître son patrimoine culturel. Non moins importante a été la fusion du Musée national et de la Commission des antiquités et des monuments, qui était chargée de la restauration des forts et des châteaux construits le long de la côte par des négociants européens, en un organisme unique, la Commission des musées et des monuments du Ghana. Un premier pas était ainsi fait sur la voie d'une mise en valeur des principaux aspects du patrimoine culturel national.

Il est important d'indiquer brièvement comment on a procédé entre 1951 et 1965 pour acquérir des pièces de musées car cela éclaire utilement l'expérience du même ordre dont il s'agit ici. Cette période a été caractérisée par la popularité qu'a value au Ghana le fait d'être le premier pays de l'Afrique britannique à accéder progressivement à l'indépendance par la voie constitutionnelle. Cette situation a favorisé l'organisation, par certaines institutions gouvernementales et semi-gouvernementales, d'expositions consacrées à des techniques artisanales telles que le tissage de textiles richement colorés comme le kente ou la reproduction de sculptures sur bois d'usage courant ou cérémoniel. Des concours furent organisés et certaines des meilleures œuvres artisanales ont été achetées par le musée. En outre, on releva le nom et l'adresse de certains de ces artisans particulièrement habiles afin de pouvoir se mettre facilement en rapport avec eux.

A cette même époque, un autre facteur de changement intervint, à savoir l'affirmation croissante de la « personnalité africaine », l'idée étant de revenir à certains des modes de vie africains, notamment en matière d'habillement. Beaucoup de citoyens influents se mirent à porter des costumes traditionnels lors des cérémonies publiques et des réceptions officielles, au lieu du classique complet-veston européen. De même, on se remit à utiliser le mobilier traditionnel, non plus, comme dans un passé récent, pour son intérêt pittoresque mais dans un esprit purement fonctionnel. Le Musée national pratiquait en outre une politique d'encouragement à l'art contemporain en achetant une quantité considérable d'œuvres d'art. Certaines d'entre elles reprenaient des thèmes traditionnels, le plus souvent représentatifs. Elles étaient souvent exécutées dans les matériaux traditionnels, bois et argile, mais certaines utilisaient des matériaux tels que la toile, le carton et la mosaïque pour traiter des thèmes d'inspiration locale.

Le Musée national a participé à un certain nombre d'expositions, y compris des foires agricoles, à seule fin de faire connaître à la communauté son patrimoine culturel. La période en question a vu en outre de nombreux durbars organisés par les chefs traditionnels. Ces durbars étaient des manifestations officielles marquant, par exemple, le lancement d'un projet de développement par une cérémonie à laquelle assistaient un haut fonctionnaire de l'État, les membres de la communauté locale, y compris les chefs traditionnels, et des citoyens influents. Ils étaient l'occasion, pour les chefs traditionnels, représentants d'une institution dont on a justement dit qu'elle était la gardienne de notre culture, de déployer tout le faste de leur appareil et l'or de leurs insignes royaux. La suite du chef ne comprenait pas seulement en effet ses principaux conseillers et ses « anciens », mais aussi l'ensemble du personnel qui lui était attaché, chacun portant l'insigne de sa fonction: bâton de commandement, épée de cérémonie, coiffure, sandales, etc. C'était donc un véritable spectacle, empreint de pompe, de beauté et de dignité, qui se déroulait avec accompagnement, évidemment, de musique, de chants et de danses traditionnels. Étant donné qu'il existe différents types de groupes musicaux, ces manifestations fournissaient l'occasion de voir tous les instruments musicaux et la façon dont ils se combinaient pour produire des sons et des rythmes extrêmement divers.

Une autre occasion de se familiariser avec certains aspects du patrimoine culturel national était fournie par les festivals d'arts traditionnels.

14
Un membre du personnel du Musée national reçoit un objet offert par la reine mère, Patakro (Ashanti).

Un certain nombre de festivals de la moisson se déroulent par exemple dans plusieurs régions du pays de juillet à octobre, fournissant, par exemple, quant aux croyances religieuses liées à certaines occupations fondamentales telles que l'agriculture, la pêche et l'artisanat et quant au type d'offrandes alimentaires rituelles telles que la purée d'igname et la farine d'avoine, des renseignements qui viennent utilement compléter l'inventaire du patrimoine culturel de la communauté. Un des résultats des fastes ainsi déployés était que la plupart des chefs traditionnels et des citoyens éminents étaient disposés par la suite à parler de certains objets et à les offrir au musée sans rien demander en contrepartie. Beaucoup de collections, notamment ethnographiques, ont été constituées de cette façon. Certains donateurs ne tardèrent toutefois pas à se montrer sensibles à la remise de petits cadeaux en échange de leurs dons, et c'est ainsi que naquit le commerce des antiquités.

En 1965, grâce à l'ensemble des activités exposées ci-dessus, le Musée national s'était constitué dans l'ensemble du pays un vaste réseau de relations variées : enseignants et élèves de régions écartées, chefs traditionnels, ainsi que leurs « anciens » et leur entourage, citoyens influents, artisans à l'ancienne mode, artistes modernes, ainsi que d'autres membres du grand public. Tous ces groupes ont contribué d'une façon ou d'une autre à constituer les collections nationales.

Les premières transactions commerciales portant sur les objets culturels ont été le fait de certains résidents étrangers qui se sont rendu compte de la valeur financière qu'auraient ces objets outre-mer. Certains d'entre eux se mirent à les acheter à vil prix à des personnes qui se trouvaient dans une situation financière difficile et, très vite, confièrent à des indigènes le soin de prospecter pour leur compte les diverses régions. Le commerce des antiquités connut rapidement un essor considérable et ceux qui le pratiquaient devinrent les concurrents acharnés du Musée national. Beaucoup d'entre eux ne s'intéres-

saient absolument pas à ces objets pour leur valeur culturelle ni comme spécimens d'étude, c'étaient simplement pour eux des choses destinées à être vendues avec profit. Peu leur importait donc de disposer ou non de renseignements exacts sur ces objets, que des antiquaires étrangers les incitaient d'ailleurs à exporter illégalement.

Le Musée national avait pour principal objectif d'aider la communauté à prendre conscience de la valeur de son patrimoine culturel et à le respecter. La communauté en question se composait d'un certain nombre de groupes qui avaient vécu les uns à côté des autres pendant des centaines d'années sous une domination étrangère et qu'on avait par conséquent habitués à percevoir davantage ce qui les séparait que ce qui les unissait. On peut envisager de multiples façons le patrimoine culturel de ces groupes mais, aux fins du présent article, les faits à retenir sont les suivants: premièrement, les communautés, échelonnées sur quelque 500 kilomètres de côtes, étaient en contact avec certains des principaux pays d'Europe occidentale — Portugal, Pays-Bas, Danemark, Royaume-Uni et France — depuis le XVe siècle. Ces pays avaient commencé par établir sur la côte des contacts commerciaux, mais certains envoyèrent ultérieurement des missionnaires et des administrateurs. Leur influence sur la culture indigène s'étendit peu à peu de la côte vers l'intérieur des terres. L'influence culturelle européenne était visible tout le long de la côte mais surtout dans les villes. Elle se faisait particulièrement sentir dans l'architecture, l'ameublement, la mode et l'habillement. La partie médiane du pays, couverte de vastes forêts, était celle des royaumes traditionnels akan, dont les principaux sont les royaumes Akyem et Achanti. De nombreux aspects de la culture akan ont été préservés dans cette région qui, malgré des contacts récents avec la culture européenne implantée le long de la côte, a conservé les relations qu'elle entretenait précédemment avec le Nord, comme en témoignait notamment son architecture. Plus au nord encore, on trouve la savane, qui échappait presque complètement à l'influence culturelle européenne. Les échanges avec les zones côtières méridionales étaient rares et, à l'exception des centres urbains, cette région n'a guère subi l'influence culturelle de l'Europe. Telle était donc en gros la situation au moment où fut lancée l'expérience.

Afin d'aider les communautés à prendre conscience de leur patrimoine culturel, le Musée national sélectionna un certain nombre de zones précises, et y entra en relation avec les chefs traditionnels et les représentants locaux du gouvernement central, notamment dans les établissements d'enseignement, depuis le primaire jusqu'au secondaire et aux écoles normales.

Afin de faire connaître son action, le musée organisa une vaste exposition itinérante composée d'objets choisis pour illustrer la vie quotidienne dans les communautés visitées, ainsi que de photographies représentant des objets impossibles à transporter et des monuments en tous genres. Cette exposition se déplaçait de ville en ville. Dans chaque localité, la population adulte avait été informée au préalable de ce qu'elle allait voir. Ultérieurement, un travail analogue de préparation était accompli dans toutes les écoles de la ville. De cette façon, le Musée national fit connaître l'essentiel de son activité culturelle en expliquant aux membres de la communauté comment ils pouvaient contribuer à la préservation de certains éléments de leur culture et aider les jeunes à apprécier cette culture.

Aussitôt après, les conseils locaux, convaincus de l'importance du Musée national en tant qu'instrument d'éducation culturelle, furent invités à désigner des candidats qui pourraient, après une entrevue, être chargés de la collecte dans leur secteur. Les candidats devaient posséder les qualifications suivantes: être originaires de la région ou y avoir résidé assez longtemps pour connaître les traditions et la culture locales, et leur porter de l'intérêt. Aucune limite d'âge en revanche, ni exigence touchant l'aptitude à lire et écrire l'anglais. En un premier stade, sept responsables furent nommés dans différents districts après avoir fait au musée un stage d'instruction.

Sur le plan pratique, on adopta les méthodes suivantes: les personnes dési-

gnées comme responsables suivent un cours d'instruction d'une quinzaine de jours pendant lequel on les met au courant de l'ensemble des activités du musée, de ses objectifs et de l'utilité du rôle joué par les collecteurs. Cette instruction porte à la fois sur les aspects théoriques et les aspects pratiques de la collecte: quels objets il faut collectionner et comment, quels sont les renseignements fondamentaux à recueillir au sujet des collections et comment il faut les présenter, comment emballer les objets en vue de leur transport jusqu'au musée, comment assurer leur emmagasinage avant le transport. Pendant la période suivant immédiatement l'entrée en fonctions des collecteurs, un contrôleur spécialisé dans la conservation se rend régulièrement auprès d'eux pour voir comment ils se tirent d'affaire. En outre, le musée organise deux fois par an des cours de recyclage à l'intention des collecteurs.

L'une des questions pratiques les plus importantes concerne la technique à suivre pour obtenir des propriétaires des objets un maximum d'informations les concernant. Il est conseillé aux collecteurs de se montrer extrêmement patients et d'écouter tout ce que le propriétaire a à dire sur l'objet. Il se peut que les précisions qu'il fournit soient sans utilité pour le musée, mais il est nécessaire et convenable de prendre connaissance de ce qui l'intéresse, lui personnellement, avant que le collecteur pose ses propres questions. Il arrive souvent qu'un donateur enthousiaste connaissant bien un objet, aille jusqu'à démontrer de quelle façon on s'en servait.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, les collecteurs se sont souvent heurtés à la concurrence des antiquaires, disposés à payer beaucoup plus cher les objets convoités, et en mesure de le faire; cependant, étant donné qu'ils n'avaient pas l'occasion de situer l'objet dans le contexte de collections plus vastes et de le comparer à d'autres spécimens, leurs prix étaient souvent sans rapport avec la valeur esthétique ou documentaire de l'objet. Le musée conseillait aux collecteurs d'insister, auprès du propriétaire de l'objet, sur sa valeur d'information, et par conséquent de ne pas s'engager dans un marchandage sur le prix, mais plutôt de s'entretenir avec le propriétaire de l'intérêt de l'objet. Cette façon de procéder permettait dans une certaine mesure au collecteur de contrebalancer la faiblesse de sa position sur le plan financier.

Autre question pratique importante: la documentation. Le collecteur reçoit des formules à remplir, conçues de telle façon qu'en présentant la liste des objets recueillis, il fournisse en même temps tous les principaux renseignements concernant ces objets: nom de l'ancien propriétaire, origine de l'objet et, le cas échéant, données historiques. Dans beaucoup de cas, il n'y a à cet égard aucun problème et le collecteur est parfaitement en mesure de fournir tous les renseignements voulus au sujet des objets rassemblés. Il convient d'ajouter que sa fonction n'est pas seulement de rassembler des objets, mais aussi d'être constamment en alerte pour pouvoir signaler au Musée national toute trouvaille d'intérêt culturel faite dans la région qui relève de lui. Chaque fois que cela est nécessaire, il doit se rendre à l'endroit où un objet archéologique a été trouvé, ou faire en sorte qu'un membre du personnel spécialisé dans la conservation le fasse à sa place. Il doit aussi établir le calendrier des manifestations culturelles importantes prévues dans la région, afin que le Musée national détermine quels sont parmi ces événements ceux qui méritent attention et justifient un travail de documentation.

Le collecteur doit se déplacer constamment dans sa région et rester en contact permanent avec un certain nombre d'organisations et de personnes, notamment des artisans traditionnels — sculpteurs sur bois, potiers, orfèvres. Certains de ces artisans continuent à fabriquer les objets que le musée collectionne et les collecteurs ont pour mission de rechercher des artisans de cette qualité afin que le musée puisse leur acheter leurs œuvres et aussi leur commander des copies des objets qu'il ne peut acquérir en raison de leur prix.

Ce faisant, non seulement on encourage un artisanat de haute qualité, mais on met de jeunes talents en contacts avec les artisans expérimentés et compétents et avec leur production. Le rôle que ces collecteurs jouent dans les régions

15

16

rurales contribue tellement à faire sentir la présence du musée qu'on a vu l'agent d'un antiquaire, converti à la cause de la culture, entrer officiellement au service du Musée national.

Tels sont donc les principes fondamentaux qui régissent ce système expérimental de collecte et les méthodes pratiques suivies par les responsables. Disons tout de suite qu'il est important d'évaluer les résultats de cette expérience. Tout d'abord, il faut bien voir qu'au bout d'un certain temps le collecteur semble avoir épuisé les ressources de son district. Il ne découvre plus de nouveaux objets et les spécimens d'objets anciens déjà connus se raréfient. En outre, le collecteur lui-même éprouve au bout d'un certain temps l'envie de changer de région; l'expérience a montré toutefois que les transferts ne constituaient pas une solution, le collecteur étant considéré dans son nouveau lieu d'affectation comme un étranger. Les difficultés qu'éprouvent parfois les collecteurs à se procurer certains objets s'expliquent peut-être par l'action menée en sous-main par les antiquaires qui offrent des prix supérieurs.

Au début de l'expérience, certains des collecteurs travaillèrent à mi-temps; plus tard ils furent employés à plein temps. Un contrôle efficace exigeait la visite régulière du personnel de conservation du musée, accompagné de préférence par les collecteurs, dans les différentes régions; ce n'était cependant pas toujours possible en raison des autres occupations de ce personnel. On a constaté — et c'est là un fait intéressant — que les collecteurs d'un certain âge réussissaient mieux que leurs collègues plus jeunes, considérés au départ comme plus aptes à rester longtemps au service du Musée national. Les personnes âgées étaient en effet entourées d'un plus grand respect dans la communauté, paraissaient plus sérieuses et réussissaient mieux à persuader les gens de donner ou de prêter des objets.

Les contacts établis demeurent utiles bien que l'expérience ait dû être modifiée. Les plus jeunes des collecteurs, bien qu'intéressés par leur travail, ont été quelque peu déçus par leur rémunération et leurs perspectives de carrière; à intérêt égal, les plus âgés se sont montrés plus disposés à faire connaître l'action du Musée national au sein de leurs communautés. Le musée comprit rapidement que la méthode qu'il avait précédemment employée consistant à envoyer une équipe pour montrer divers objets aux populations rurales et en discuter avec elles devait être intensifiée et étendue à un aussi grand nombre de régions que possible.

Cette expérience nous a permis à certains égards de présenter aux communautés l'« idée de musée » de manière peu orthodoxe. Nous nous sommes aperçus, à force de montrer des collections à des populations adultes éloignées

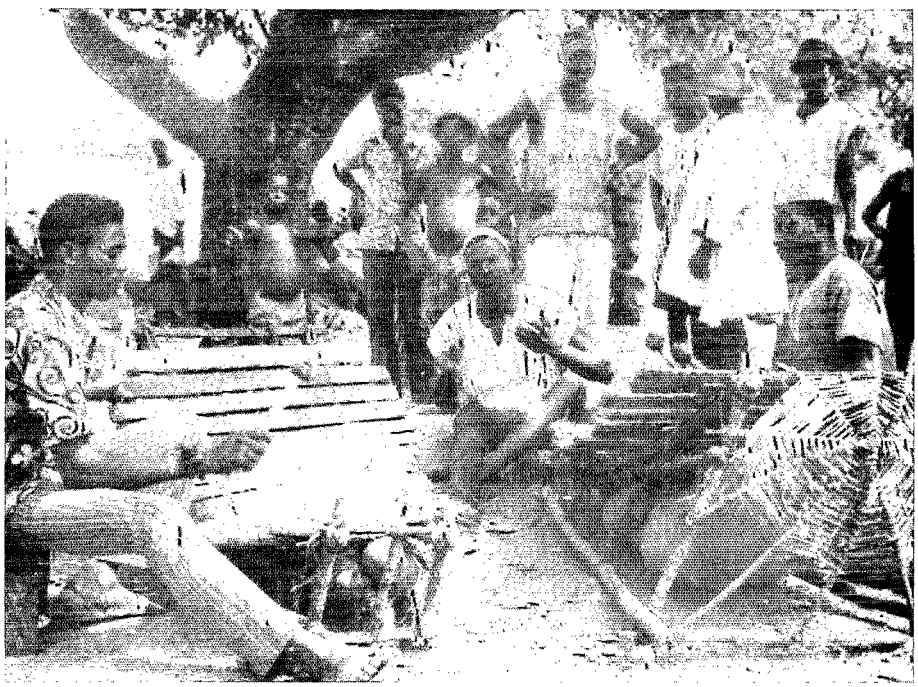
de tout centre urbain, que ces objets dont nous parlions avec elles les intéressaient surtout comme moyens d'évoquer certains aspects du passé. Ces conversations étaient pour nos interlocuteurs une façon de se distraire tout en apprenant, sur eux-mêmes et sur d'autres populations, des choses qu'ils ignoraient. La méthode suivie — leur faire voir les objets, les laisser les manipuler et en discuter avec eux — s'est révélée plus efficace qu'une exposition de type classique. Les objets étaient souvent exposés dans la maison du chef, où de nombreux habitants du village se réunissaient pour en discuter, ou encore en plein air, au centre de la ville. Pas de vitrines, rien de cette atmosphère recueillie propre au musée traditionnel. Cette méthode extrêmement directe s'est révélée très efficace auprès de gens qui, pour la plupart, ne savaient pas lire.

Dans les établissements d'enseignement, la méthode de présentation a été légèrement modifiée, tout en restant fort éloignée de l'exposition de type classique. Elle consistait à présenter aux élèves, en même temps qu'on leur expliquait de quoi il s'agissait, des reproductions tridimensionnelles des objets, ou des photographies facilement montées sur carton. Pour les écoles primaires et secondaires, on choisissait des objets en rapport avec une des matières enseignées, par exemple l'histoire ou les études relatives à l'environnement. On s'attachait aussi à faire participer les élèves à la collecte des objets. Dans

15
Membres du personnel du Musée national expliquant à Na Asidua Ya, chef de Basondje, comment et pourquoi des objets sont exposés au musée. Basondje, près Bawku, Région supérieure.

16
Un membre du personnel du Musée national prend des notes concernant un bracelet offert par Gandawoni Banoye, chef local de Busie. Près Wa, Région supérieure.

17
Membres du personnel du Musée national enregistrant un morceau de musique joué sur xylophone. Kaleo, près Wa, Région supérieure.



17

les écoles secondaires et les établissements de formation pédagogique, mieux équipés, les causeries étaient illustrées au moyen de diapositives. Nous avons obtenu de certains des maîtres qu'ils invitent des artisans et des joueurs de tambour à venir à l'école faire aux élèves une démonstration de leurs talents, leur donnant ainsi l'occasion non seulement de jouir de leur patrimoine culturel mais aussi d'apprendre à participer à son enrichissement.

Actuellement, il est admis par la majeure partie du personnel des musées que ceux-ci ont pour fonction de rassembler certains objets, de les étudier, de les préserver et de les présenter à la communauté pour son plaisir et son instruction. Nous n'avons traité jusqu'ici que de la collecte des objets; mais il ne faut pas négliger les activités connexes qui permettent au musée de remplir pleinement sa fonction. En Afrique, où la plupart des communautés sont analphabètes, les éléments d'information importants — histoire, techniques, traditions médicales, etc. — se sont toujours transmis de génération en génération par tradition orale. Les objets que nous collectons sont donc, pour la plupart, connus de quelques-uns des membres les plus âgés de la communauté, dont certains sont de véritables mines de renseignements fort

utiles pour la recherche, si l'on sait les faire parler. Aussi, au cours des causeries que nous organisons dans les communautés sur les objets exposés et le rôle du musée, en apprenons-nous souvent davantage de l'auditoire que celui-ci n'en apprend de nous. Certains de ces membres de la vieille génération, qui malheureusement s'éteint rapidement, sont fort utiles lorsqu'il s'agit d'objets ethnographiques. Même s'agissant d'objets archéologiques, ils sont parfois en mesure, lorsque ces objets leur sont présentés de la façon voulue, de préciser quelle était leur fonction secondaire, souvent fort éloignée de leur fonction originale, mais néanmoins intéressante. Plus utiles encore sont les indications qu'ils peuvent parfois donner quant aux types de végétation et de sol indiquant la présence possible des vestiges d'un ancient habitat humain. Certains cultivateurs sont très forts en cette matière et peuvent apporter aux archéologues une aide très utile.

Il est un autre domaine dont on ne s'est pas suffisamment occupé jusqu'à ce jour: c'est la préservation des artefacts des régions tropicales. Les objets africains qui ont été traités en vue de leur conservation sont pour la plupart des objets transportés d'Afrique en Europe. Les conditions dans lesquelles ces objets ont été transportés jusque dans les régions tempérées et celles où ils sont conservés (en général dans une atmosphère climatisée) sont donc extrêmement différentes de celles qui caractérisaient leur milieu naturel. En outre, le problème de la conservation de ces objets dans leur cadre traditionnel n'a pas été étudié par les spécialistes européens de la restauration et de la conservation et, à ce jour, il n'a fait l'objet d'aucune étude sérieuse sous l'angle des traditions africaines. Ainsi donc, bien que les laboratoires de certains musées d'Europe aient entrepris des recherches utiles sur la question, on a négligé jusqu'à présent quantité de renseignements techniques intéressants. A moins d'apprendre des sculpteurs traditionnels de quelle façon ils traitent le bois avant de le travailler et une fois l'objet achevé, et à moins de se renseigner auprès des serviteurs des chefs traditionnels sur la façon dont ils entretiennent les insignes royaux en bois et en métal, nous causerons à long terme, et sans le vouloir, des dégâts considérables à des collections extrêmement précieuses. L'une des pratiques les plus détestables, à mon avis, consiste à conserver et à présenter les objets tropicaux en bois, en peau et en d'autres matières végétales ou animales dans une atmosphère climatisée. Est-il sage, dans les régions tropicales dont ces objets sont originaires, de créer une atmosphère artificielle, laquelle est nuisible à la conservation à long terme des objets et coûteuse par le matériel qu'elle exige et la consommation d'énergie électrique qu'elle entraîne?

Ce que nous devrions faire, c'est apprendre les méthodes traditionnelles de conservation des objets et les améliorer si possible, en les combinant avec l'utilisation de produits chimiques de façon à expérimenter des méthodes modernes.

La présentation est un domaine qui intéresse vivement à l'heure actuelle les spécialistes des musées. Tout le monde s'accorde à reconnaître que l'ère est révolue des musées sinistres et mornes où l'on va solliciter l'inspiration des muses. Si l'animation du musée, notamment grâce aux techniques audio-visuelles modernes, est importante, la question des étiquettes ne l'est pas moins dans le cas d'une communauté en grande partie analphabète. L'idéal est de présenter l'objet de manière à attirer le visiteur et à l'amener à se poser un certain nombre de questions fondamentales: A quoi servait-il? Quand a-t-il été confectionné et comment? Les renseignements souhaités en réponse à ces questions et les informations complémentaires doivent être indiqués clairement et de façon concise à côté de l'objet. Au Ghana, où il existe six langues vernaculaires principales, il est indispensable d'avoir recours à la langue officielle, l'anglais. Pour résoudre les difficultés que cela soulève, les guides se tiennent constamment à la disposition des visiteurs dans les galeries; ils parlent tous l'une des principales langues locales et sont ainsi en mesure d'aider les visiteurs.

Plus importante encore est cependant la façon dont la présentation est

aménagée. Même dans les pays développés, les indications écrites, concernant par exemple le sens de la visite, sont progressivement remplacées par des indications graphiques. Le public de la télévision s'accroît sans cesse et l'on a l'impression que les journaux les plus lus parmi les couches de la population qui ont une instruction moyenne font une place toujours plus grande à l'image. Il n'est donc pas étonnant que les musées en viennent eux aussi aux méthodes utilisées par les autres moyens de communication de masse. Une méthode que nous trouvons particulièrement utile pour la présentation des insignes de la royauté et des ornements cérémoniels consiste à placer à côté de l'objet ou du groupe d'objets une photo en couleur, agrandie ou non, d'une cérémonie au cours de laquelle les objets en question sont utilisés. Cette photo frappe en général vivement l'imagination du visiteur analphabète, donc incapable de lire l'étiquette, qui, de toute façon, est délibérément réduite au strict minimum. Il se peut qu'il connaisse ces objets et leur usage, auquel cas il est en général très heureux de les retrouver au musée présentés de façon aussi simple et authentique. Cette présentation met l'objet en valeur et frappe également le visiteur qui sait lire mais auquel l'objet peut ne pas être familier. En examinant les différents objets et en voyant, sur les photos, de quelle façon ils sont utilisés dans la réalité, il a amplement l'occasion de les étudier en détail ainsi que ceux qui leur sont associés. On obtient de ce fait une présentation plus vivante et d'un plus grand impact visuel que si l'on se contentait d'une simple notice.

La présentation des objets offre aussi, dans notre pays, cette singularité que les objets utilisés occasionnellement pour des cérémonies ou des fêtes sont souvent colorés et doivent être placés sur un fond qui les fasse ressortir. De nombreux musées préfèrent par tradition des couleurs naturelles et douces comme le bleu ciel, le gris et le vert clair, et évitent des couleurs vives comme le rouge et le jaune. Il ne faut pas oublier non plus que les habitants des tropiques, où le soleil est brillant, la végétation verdoyante pendant presque toute l'année et le ciel souvent bleu, apprécient fort les couleurs et aimeraient souvent les retrouver à l'intérieur du musée. Il faut donc veiller attentivement à la conception des décors.

Pour les Africains, le musée est un endroit où l'on va pour retrouver son identité culturelle. Les vieilles générations n'ont pas ce problème puisqu'elles ont des souvenirs concrets du passé. Il est utile d'établir une distinction entre le passé récent et le passé lointain; en ce qui concerne ce dernier, et plus particulièrement la préhistoire, il convient de situer dans toute la mesure possible les objets exposés par rapport à des êtres humains ou à leur activité afin de les rendre crédibles et d'en faire apprécier l'intérêt. Pour ce qui est des objets appartenant à un passé récent, ils sont faciles à identifier, même pour des enfants, car beaucoup d'entre eux sont encore en usage dans les régions rurales du pays. Comme exemple de ce type d'objet, on peut citer la meule, utilisée à l'époque préhistorique dans de nombreuses parties du monde pour moudre le maïs et d'autres céréales; ce type d'objet est encore en usage dans maintes régions du pays pour préparer des ragoûts de légumes. On peut donc dire que certains des objets exposés dans les musées sont encore employés et que, de ce fait, le musée ne semble pas aussi éloigné dans le temps qu'il pourrait paraître à d'autres égards. Dans certains pays d'Europe, on fait une distinction entre les centres artistiques consacrés aux arts « vivants » ou aux arts du spectacle et les musées exclusivement consacrés aux arts « morts ». Les visiteurs de nos musées d'Afrique s'attendent cependant à y trouver mêlés les arts vivants (ou arts du spectacle) et les arts morts. Pour eux, le musée est un centre culturel où ils peuvent non seulement voir et toucher un certain nombre d'objets, ou en discuter, mais aussi écouter de la musique et assister à des spectacles en rapport avec certains de ces objets. Certains musées d'Afrique initialement réservés, selon la tradition européenne, à la présentation des arts du passé en viennent peu à peu à mêler à cette présentation des activités plus vivantes.

[Traduit de l'anglais]

18

La collecte ethnographique

Bernard Jeannot-Vignes

Expérience de l'Écomusée de la communauté Le Creusot – Montceau-les-Mines

Il y a quelques semaines un haut responsable des musées français me déclarait: « Un musée? C'est une collection et des réserves. » Encore qu'on puisse s'interroger sur l'aspect restrictif d'une telle assertion [1], elle n'en pose pas moins de façon abrupte le problème de la constitution d'une collection et de ses réserves dans le cadre de la création d'un musée. Quand ce nouveau musée n'a pas la chance de pouvoir se constituer à partir d'un fonds d'objets collectés depuis des années, voire des siècles, comme ce fut le cas pour nombre de musées européens, que peut-il faire pour les acquérir?

L'article de K. A. Myles expose de façon détaillée une expérience en matière d'acquisition d'objets dans un pays africain, le Ghana. Son expérience me semble particulièrement intéressante et riche d'enseignements dans la mesure où elle est liée à l'« éveil d'une conscience nationale ». Cette préoccupation, assimilable à bien des égards à celle de l'éveil d'une conscience communale, cantonale, voire régionale, se développe d'ailleurs de plus en plus chez de nombreux responsables de l'action culturelle et pédagogique dans maints domaines.

Pour ce qui est des musées, l'exemple des écomusées, et en particulier de celui de la communauté urbaine Le Creusot – Montceau-les-Mines [2], me semble tout à fait pertinent. Il s'agit d'un musée installé dans un château, entouré d'un parc de 40 hectares, situé au cœur de la ville du Creusot. Cette installation fait suite au départ du dernier descendant d'une famille d'entrepreneurs qui, tout au long du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, avaient façonné le développement de « leur » ville et de la région environnante. Quelque temps auparavant, pour des raisons de bonne gestion économique, la ville du Creusot et celle de Montceau-les-Mines, distante de 10 km, s'étaient volontairement associées avec 14 autres communes adjacentes, pour créer une communauté urbaine. L'Écomusée de la communauté urbaine Le Creusot – Montceau-les-Mines était appelé à devenir le Musée d'histoire de cette nouvelle communauté.

Pour les responsables de l'écomusée, deux objectifs, notamment, s'imposaient: créer une exposition permanente sur l'histoire du territoire de la communauté urbaine, première étape obligatoire pour s'assurer l'appui tant des administrations nationales concernées que des autorités et des responsables locaux, et, dans le même temps, veiller à insérer l'écomusée dans le contexte économique, social et humain des 16 communes considérées.

Pour atteindre ces deux objectifs, la recherche de « témoins » s'est révélée, sans conteste possible, le moyen privilégié d'appréhension technique et humaine de l'histoire de cette communauté. En effet, les témoins sont non seulement les objets, mais encore les témoignages et les comportements qui

18
Départ des visiteurs pour l'exposition. Le fait d'inaugurer l'exposition par une traversée du village, où se mêlent les autorités, la population et les visiteurs, fait éclater la notion de lieu « désigné », réservée jusque-là à la seule salle d'exposition. Pouilloux, 1974.

1. Voir la définition donnée par l'Icom (*Statuts*, titre II, art. 3).
2. *Cf.* Hugues de VARINE-BOHAN, « Un musée éclaté: le Musée de l'homme et de l'industrie, Le Creusot – Montceau-les-Mines », *Museum*, vol. XXV, nº 4.

les accompagnent ou non, recueillis dans l'espace de référence ou produits par les agents de l'écomusée, selon un programme systématique et des méthodes appropriées, dans le but de constituer les collections — d'exposition et de réserves — de documents et d'instruments documentaires nécessaires à l'action du nouveau musée [3].

On a donc formé une équipe de travail composée de trois groupes œuvrant dans des directions différentes et complémentaires :

Le premier, qui comprenait le responsable de l'exposition permanente évolutive, Musée du Creusot, divers spécialistes et des habitants particulièrement compétents et motivés, se chargeait d'élaborer le programme de cette exposition. Celui-ci devrait comporter, entre autres, une liste des objets, des « témoins », que l'écomusée souhaiterait acquérir ;

Le second réunissait les responsables de l'insertion de l'écomusée dans son contexte local. Ceux-ci organiseraient une série de réunions avec la population, soit selon les lieux de résidence (la ville, le quartier, la commune), soit autour d'un thème d'intérêt commun (la pêche, l'agriculture, la vigne, les arbres, les animaux, l'école, la poterie, la tuile...). Ces actions débouchent le plus souvent sur le montage d'une exposition locale.

Le troisième, enfin, formerait le lien indispensable entre les deux premières. Il comprendrait le responsable du centre de documentation et celui de l'inventaire des collections.

Le plus souvent, la réalisation d'une exposition locale concrétise le travail du ou des responsables des relations avec la population. C'est l'exemple, les leçons et les suites de l'une de ces expositions que je voudrais relater ici. En janvier 1974, alors que j'étais responsable du secteur rural de l'Écomusée de la communauté urbaine Le Creusot – Montceau-les-Mines et, en tant que tel, chargé d'informer les élus et les « acteurs privilégiés » de chaque commune, de constituer des réseaux de collaborateurs bénévoles, de découvrir des lieux d'implantation, j'ai pris contact, entre autres, avec une petite commune rurale de 700 habitants environ, qui n'offrait aucune particularité de nature à attirer l'historien, l'archéologue ou l'ethnologue : c'était plutôt une commune rurale comme il en existe des centaines en France, sans autre trait distinctif qu'une population viellissante (les plus de trente-cinq ans représentent plus de 70 % de l'ensemble), diminuant chaque année ou presque, et où plus de 60 % des exploitations agricoles ont disparu dans les vingt dernières années sans qu'aucune autre activité soit venue les remplacer... Bref, une de ces communes dont il est courant de dire qu'elles se meurent.

Après avoir rencontré le maire, quelques conseillers municipaux, le curé, l'instituteur... j'ai proposé que soit organisée un soir une réunion avec la population, pour parler de ce musée d'un type nouveau qui, pour être distant de 25 km, n'en était pas moins, également, leur musée. Certains furent sceptiques, on m'expliqua même que lorsqu'il y avait une réunion professionnelle sur le prix de la viande par exemple (c'est une région d'élevage de bovins), le nombre des assistants ne dépassait jamais 4 ou 5 personnes. D'autres le furent moins, comme l'instituteur, qui me demanda de venir expliquer aux enfants ce qu'était un musée, ce que je fis.

Les invitations furent envoyées par trois voies différentes : par la poste ; par les enfants, pour les habitants qui avaient des enfants à l'école du village ou qui habitaient dans le voisinage de ces enfants ; par les responsables de la distribution des documents administratifs dépendant de la mairie pour les personnes particulièrement connues.

Contrairement à toutes les prévisions cette réunion fut un succès : plus de 60 personnes s'étaient déplacées. Le lendemain, un article dans le journal local, accompagné d'une photo, conférait une certaine notoriété ainsi qu'un caractère distinctif d'importance à cette première rencontre.

De janvier à juin 1974, une réunion mensuelle fut ainsi organisée. Bien vite se dégagea la nécessité de réaliser une exposition : on ne pouvait se réunir uniquement pour parler, il fallait « faire » ensemble quelque chose. Les habi-

3. Peut être appelé « document » tout objet préexistant à la collecte (par exemple une photographie offerte par une paysanne). Peut être appelé « instrument documentaire » tout document produit par le spécialiste du musée (par exemple la photographie que celui-ci aura faite d'un intérieur paysan).

tants eux-mêmes décidèrent que, si l'on montait une exposition, il fallait que ce fût sur l'histoire de leur village.

Toute cette période fut consacrée à la préparation de l'exposition, qui devait ouvrir le 4 août, pour la fête du village: un professeur de lycée résidant au village se chargea de la recherche des documents aux archives départementales; une liste des personnes âgées de la commune fut dressée dans le but d'aller les consulter sur la vie de la commune « dans le temps »; les enfants des écoles préparèrent une fresque collective représentant leur commune sur un rouleau de papier de 2 mètres de large et de 15 mètres de long ainsi qu'un travail individuel, petite rédaction personnelle expliquant la façon dont chacun voyait son village dans cent ans; d'autres se promirent de rechercher dans leurs affaires tous les documents qui leur restaient encore (photos, cartes postales, objets anciens).

Il convient de remarquer que, s'il est souhaitable d'associer un ou plusieurs groupes d'enfants à la recherche et à la collecte des objets de culture matérielle, il est par contre beaucoup plus délicat de leur confier le recueil des histoires de vie, des témoignages, des croyances...

En effet, l'enquête de culture non matérielle est plus aléatoire. Ce domaine constitue un « gisement culturel » d'une extrême fragilité qu'une première exploitation maladroite risque de détruire définitivement. S'aventurer dans ce domaine exige une connaissance préalable du sujet et une pratique de la notation (écrite, graphique, sonore, photographique et cinématographique). L'essentiel du concours des jeunes peut résider dans la découverte et la signalisation de l'information. L'exploitation doit être réservée au spécialiste, qui, sous certaines conditions matérielles et éthiques, devrait toutefois y associer le « jeune inventeur ».

A chaque nouvelle réunion, chacun faisait part de ses découvertes, celles des uns favorisant celles des autres. Telle personne âgée amenait avec elle un objet, le décrivait, en expliquait l'usage, peu à peu la crainte de montrer un objet modeste disparaissait, la connaissance mutuelle s'enrichissait, un vieil ouvrier potier racontait ce qu'était sa vie quand il avait quinze ans...

Dans le même temps, un modèle de fiche extrêmement simple fut distribué à tous. Sur cette fiche (une fiche par objet ou par document) chacun devait identifier l'objet qu'il possédait, le décrire brièvement, le dater. L'instituteur était chargé de la distribution et de la centralisation des fiches. Cette manière de faire nous permettait de connaître très exactement les objets possédés par l'ensemble des habitants. Ainsi, au moment de la programmation de l'exposition, nous savions quels étaient les objets disponibles et ceux qui manquaient. De même la recherche d'objets pour la galerie d'exposition permanente en était facilitée: souvent d'ailleurs les propriétaires des objets étaient disposés à nous les donner ou à nous les confier (en prêt ou en dépôt) suivant qu'il s'agissait d'objets encore utilisés ou non, de témoins ayant une valeur affective importante ou une valeur marchande éventuelle. Ainsi, après six mois de travail, nous disposions virtuellement de l'ensemble des données nécessaires à la réalisation de l'exposition: le consentement et la participation d'un large secteur de la population depuis les enfants jusqu'aux personnes les plus âgées en passant par la majorité des informateurs privilégiés de la commune; un local de 100 m² environ, mis à notre disposition pour deux mois par le curé du village; environ 500 fiches d'identification d'objets; une connaissance relativement approfondie de l'histoire de ce village, en tout cas suffisante pour en retracer la vie depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours.

Les trois dernières semaines furent occupées par le montage de l'exposition elle-même; la salle fut repeinte par les adolescents du pays qui se chargèrent également, avec les techniciens de l'écomusée, de décharger et de mettre en place les vitrines et les panneaux et d'installer tout le système d'éclairage des vitrines; de même, les affiches de l'exposition furent réalisées avec l'aide d'un décorateur qui habitait la commune tandis qu'un autre groupe les distribua aux commerçants des environs et les colla aux endroits convenus, en même

temps qu'il mettait en place un système de fléchage à l'intérieur du village et aux principaux carrefours. Pendant cette phase de préparation et pendant toute la durée de l'exposition, la question de la sécurité des objets fut soulevée par un habitant qui avait vu un brocanteur s'intéresser aux objets et qui se proposait de les acheter. Cet important problème fut résolu de la façon suivante : toutes les ouvertures de la salle furent fermées très soigneusement, une voisine fut la seule à disposer de la clef et, pendant la nuit, un chien fut attaché près de la porte d'entrée.

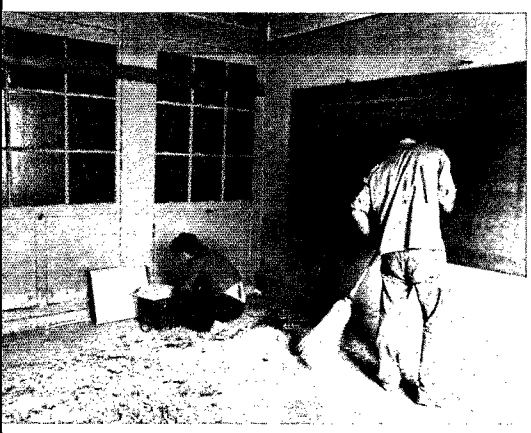
Parallèlement, avec l'aide d'un ouvrier fraiseur sur métaux, fils du pays, qui durant une semaine accepta de nous accompagner tous les jours alors qu'il travaillait de 8 h du soir à 4 h du matin, nous avons collecté les objets chez les habitants : il fallait monter au grenier, aller chercher dans une remise, ouvrir une armoire... un dialogue s'instaurait... c'était l'occasion de découvrir de nouveaux objets, d'apprendre que la voisine filait encore la laine... Ce n'est pas une semaine qu'il aurait fallu, mais plusieurs mois.

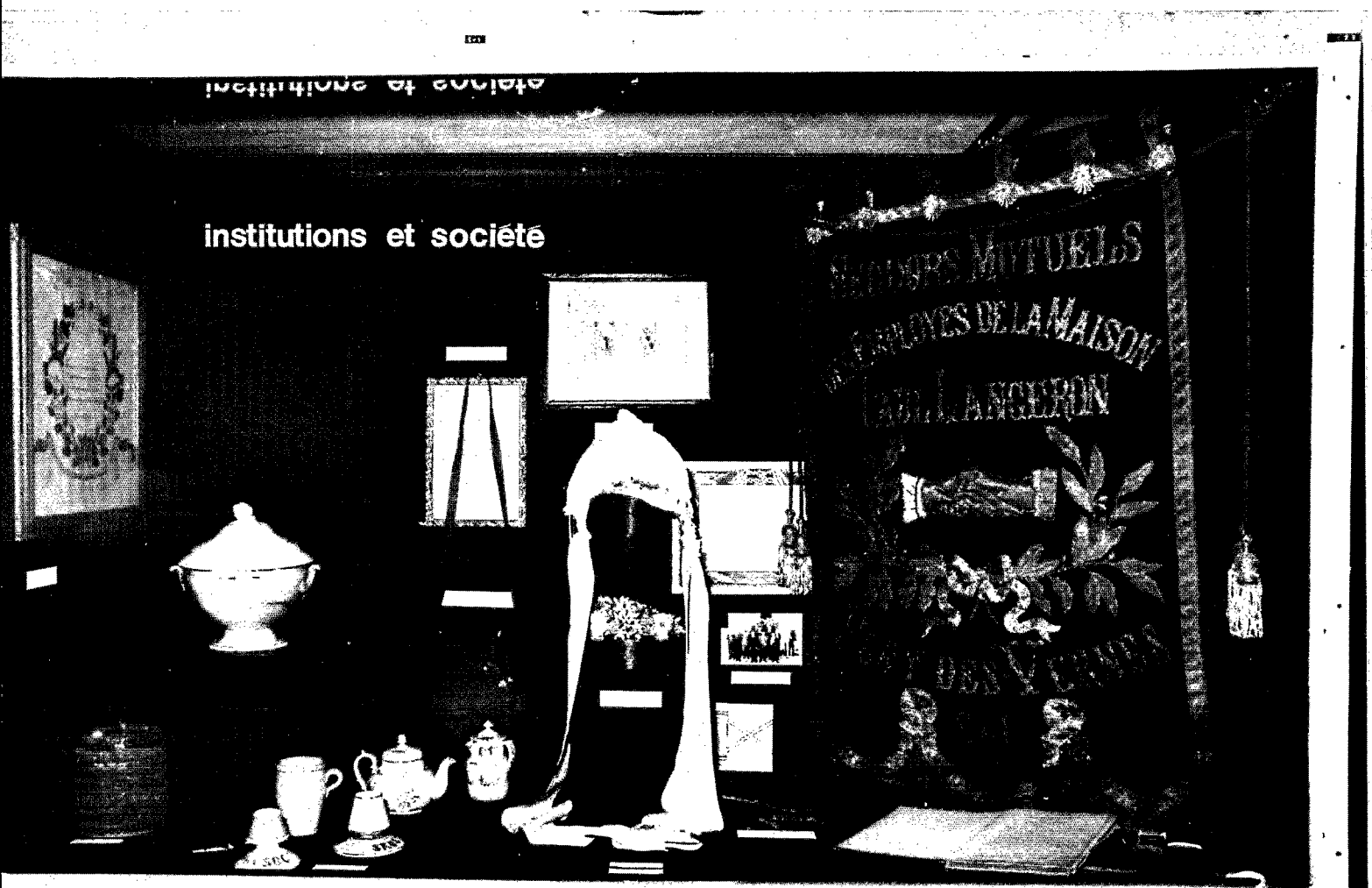
Dès qu'il était collecté, chaque objet était inscrit sur un cahier d'inventaire, son numéro d'inscription étant immédiatement reporté sur l'objet lui-même. La date de sa collecte, le nom de son propriétaire et l'accord de celui-ci pour le donner ou le prêter à l'écomusée étaient également inscrit. Dans le cas de prêt, la distinction était faite entre le prêt et le dépôt.

Les objets inventoriés et numérotés, quelques enfants du village (c'était la période des vacances) les dépoussiéraient, les brossaient, les ciraient... Au dernier moment des femmes vinrent nettoyer les vitrines et balayer le sol.

Le jour de l'ouverture les personnalités du village furent conduites dans une calèche ancienne (attelée au dernier cheval de la commune), depuis la mairie

19





20 a

jusqu'à la salle d'exposition, au milieu de la population rassemblée pour l'occasion. Durant toute la journée, des tours de calèche furent organisés pour les enfants et les adultes.

Des hommes du village, habillés d'anciennes blouses de foire, accueillaient les visiteurs en leur offrant un verre de vin et l'exposition était présidée par une vieille dame de quatre-vingts ans filant la laine.

D'une certaine façon il ne s'agissait pas seulement de regrouper des objets des arts et traditions populaires retraçant la vie du XIX^e et du début du XX^e siècle ; les gens eux-mêmes étaient mis en relation entre eux, au milieu d'objets leur appartenant, pour une sorte de fête dont le thème était leur propre histoire.

Ouverte chaque fin de semaine pendant deux mois, l'exposition reçut plus de 2 000 visiteurs, essentiellement des communes voisines. En une journée les objets (il y en avait plus de 300) furent rendus à leurs propriétaires.

En ce qui concerne les objets, quelles leçons tirer de cette expérience et d'expériences similaires dans des communes voisines ?

1. L'idée de départ était de constituer la collection de la galerie d'exposition permanente et les réserves du musée. Toutefois on avait pensé qu'il n'était pas forcément nécessaire de vouloir tout acquérir puisqu'une des fonctions inscrites dans les statuts de l'écomusée était justement de donner aux habitants de la communauté urbaine un nouveau regard sur leur patrimoine. Nous souhaitions faire la distinction entre la propriété et l'usufruit : certains objets étaient laissés chez l'habitant, l'écomusée pouvant en disposer le moment venu, pour une nouvelle exposition. Il s'est avéré que : l'une des difficultés de ce système est qu'on n'est jamais sûr de retrouver les objets quand on le veut ; le simple fait

19
Une équipe de jeunes prépare le local. L'exposition n'est plus uniquement l'affaire des « gens du musée » mais devient œuvre collective : chacun participe à une ou plusieurs phases de sa réalisation selon ses possibilités, ses connaissances et son temps disponibles. Montchanin, 1973.

20a, b
Vues partielles de l'exposition. L'exposition était introduite par un panneau sur lequel figurait, en grands caractères, la phrase suivante :
La vie des hommes et des choses à l'intérieur d'un terroir : « c'est notre village ».
Montrer pour connaître et comprendre le déroulement de cette vie, juger la nôtre, et nos enfants rêver la leur. Pouilloux, 1974.

20 b

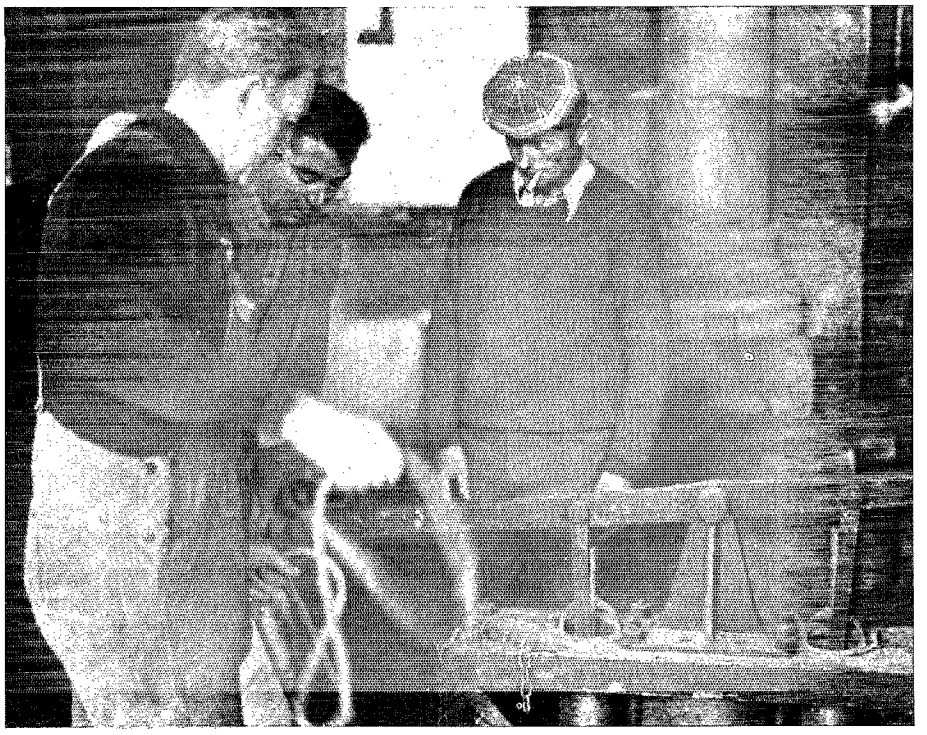
21
Fileuse de laine installée dans l'exposition. L'exposition n'est pas une vitrine figée destinée aux « étrangers » mais l'occasion d'une rencontre entre les gens du village et des communes voisines. L'objet est le médiateur d'une visite qu'on rend aux autres et par conséquent à soi-même. La fileuse n'est pas une femme-objet actionnant son rouet mais notre voisine à qui nous n'avions jamais le temps de parler. Pouilloux, 1974.

de sortir un objet d'un grenier, de le nettoyer et de l'exposer derrière une vitrine lui confère une valeur monétaire; lorsque l'objet est rendu à ses propriétaires, ceux-ci ne comprennent pas qu'on leur dise d'en prendre soin, de le garder en état pour une éventuelle exposition à venir. Pour eux, si un objet intéresse les « gens du musée », ceux-ci devraient vouloir l'acquérir, ou alors c'est que l'objet n'est pas intéressant.

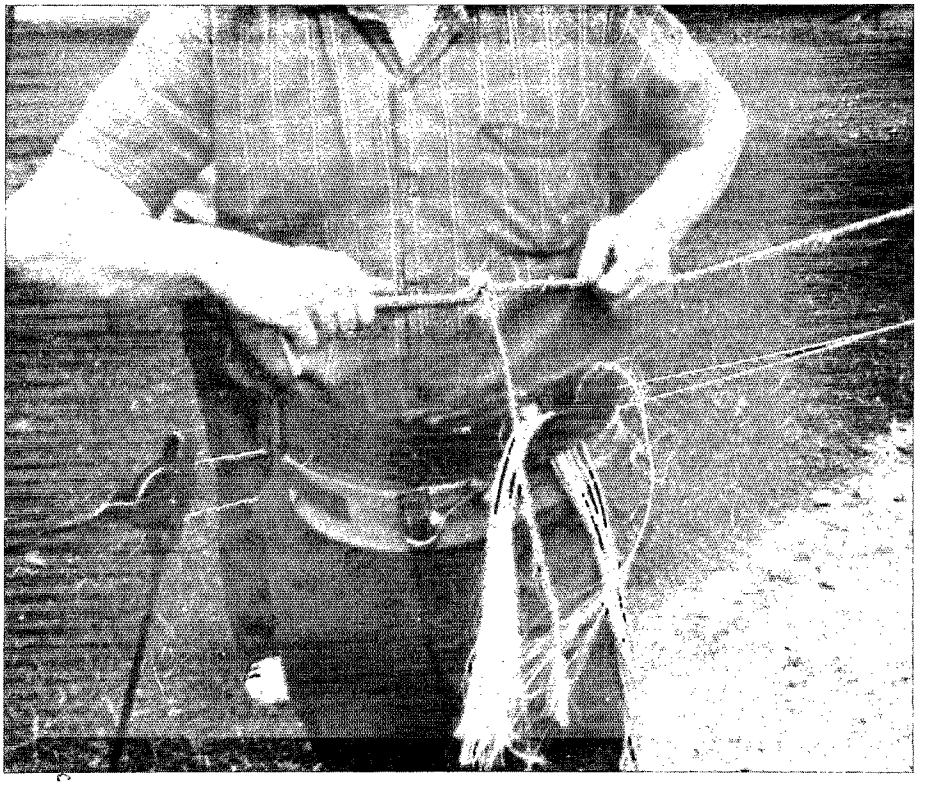
2. Compte tenu des observations ci-dessus, il nous semble que tout responsable de musée aux prises avec le problème de la constitution de collection se doit de mener sa collecte de la façon la plus systématique possible, sans chercher, dans un premier temps, à transformer la mentalité des propriétaires d'objets. Ou alors il doit savoir qu'il prend des risques. Cela dit, dans la mesure où les objets ne sont que la répétition de ceux qui se trouvent dans le musée, il nous semble que les risques méritent d'être pris. L'important, en la matière, étant de ne pas participer, par l'acquisition d'objets encore utilisés, à la mise à mort de certaines sociétés traditionnelles: dans cette optique, et contrairement à ce qui a été fait, peut-être faudrait-il que le musée s'assure la propriété de l'objet, en en laissant l'usage à son ancien propriétaire.

Ce genre d'exposition ne peut pas être laissé sans suite: le sentiment de fierté ajouté au désir de la population de continuer à « faire quelque chose pour l'année prochaine » oblige l'écomusée à en assurer le suivi.

Sur cette commune, il existait un château qui servait de centre de vacances pour les enfants de la commune et des communes voisines. Cependant, cet



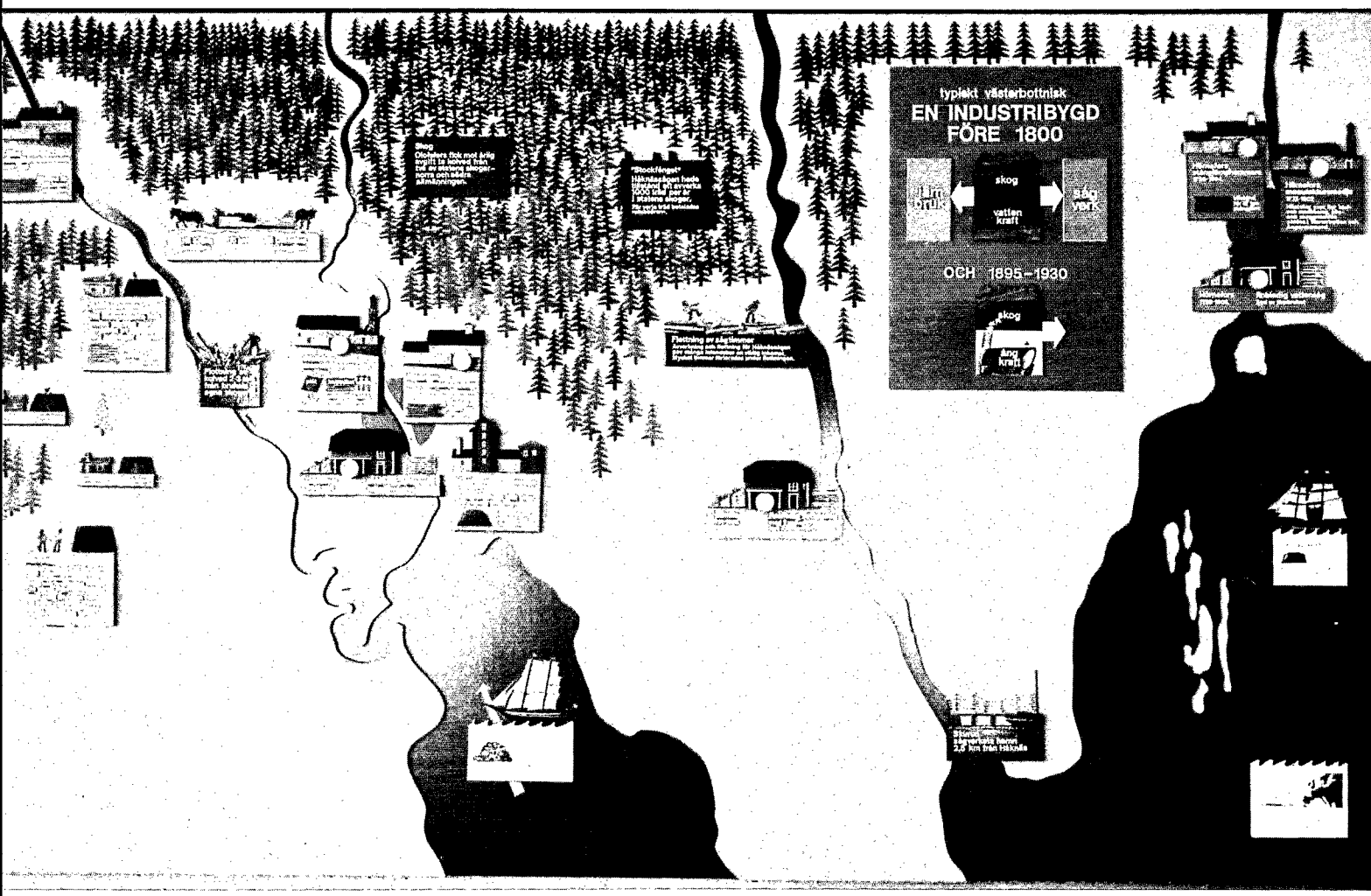
22 a



22 b

22
La disparition des techniques traditionnelles, l'abandon des anciennes machines... mieux que d'enfermer ces objets et les témoignages y afférents dans un conservatoire, ne serait-il pas plus satisfaisant de chercher à restructurer cette mémorisation villageoise, cette mémoire collective ? Par la mise en relation des générations, des sexes, des savoirs, des angoisses et des utopies, n'y aurait-il pas là le moyen d'inscrire dans la vie quotidienne et dans l'avenir d'une communauté un patrimoine culturel dont nous commençons seulement à mesurer les dommages causés par sa disparition ?
a) Les habitants expliquent le fonctionnement de l'ancienne pompe à incendie à bras. Perrecy-les-Forges, 1973.
b) Un cordier montre sa technique. Toulon-sur-Arroux, 1975.

usage ne remplissait pas tous les espoirs qu'on y avait mis. Les gens ont pensé qu'on pourrait y installer une sorte de conservatoire des métiers agricoles... Deux ans plus tard, un projet un peu différent semble naître. En effet, dix communes, toutes rurales et voisines de celle où nous avons réalisé l'exposition, se sont associées pour créer un centre d'étude de l'environnement. Cette réalisation, qui serait ouverte tout au long de l'année, accueillerait des groupes d'enfants ou d'adultes pour des actions pédagogiques et culturelles autour de la notion globale de l'environnement naturel et humain, dans le contexte rural et urbain, agricole et industriel de la communauté urbaine Le Creusot – Montceau-les-Mines. Une telle conclusion ne serait-elle pas la meilleure justification à une telle expérience, au-delà des difficultés qui en ont jalonné le chemin ?



23
Une carte montrant comment l'implantation d'usines sidérurgiques influence l'économie de la région.

Per-Uno Ågren

Le réaménagement du Musée régional de Västerbotten, Umeå

Le réaménagement d'un musée est toujours une entreprise ardue. Il faut commencer par évaluer les aménagements antérieurs, l'usage, bon ou mauvais, qui en était fait, leurs avantages et leurs inconvénients. On devra parfois réexaminer les données de base en tenant compte du fait que les mentalités ne cessent d'évoluer et que les visiteurs d'aujourd'hui n'ont pas du tout les mêmes cadres de référence que ceux d'il y a trente ans. Il ne faut pas oublier non plus que les visiteurs de demain risquent fort de trouver les informations que vous cherchez à leur communiquer absolument inintelligibles ou sans intérêt. Il importe cependant de déterminer avec précision les objectifs visés et le public qu'on s'efforcera d'atteindre, les méthodes et les programmes à appliquer. Toutes ces questions devront finalement être tranchées.

Historique

Le Musée régional de Västerbotten est situé dans l'une des provinces les plus septentrionales de la Suède... (LAN). Il a été construit en 1943 et ses salles d'exposition, réparties sur deux étages, occupent environ 350 m² à chaque niveau [1]. Un musée de plein air lui est rattaché. De 1950 à 1970, la place réservée aux collections permanentes a été réduite, une partie des locaux ayant été affectée aux expositions temporaires et à une bibliothèque.

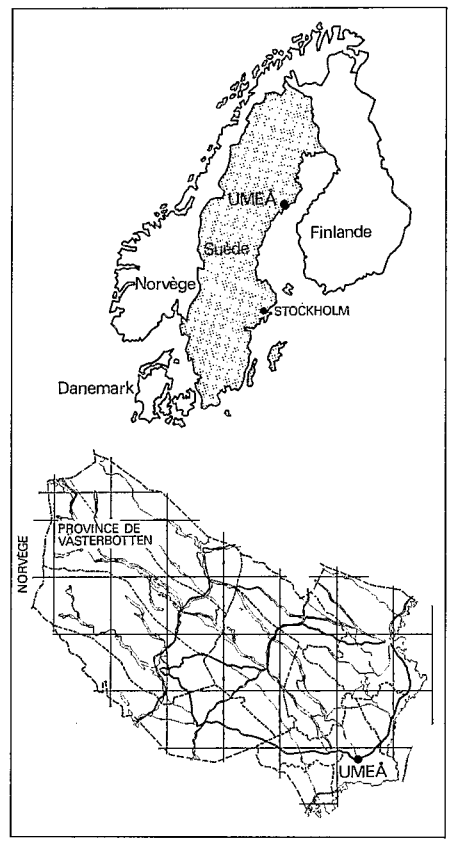
En 1969, le bâtiment fut doté d'une aile supplémentaire contenant une salle pour les expositions temporaires et une nouvelle salle de conférences. Depuis lors, les modalités d'un réaménagement des bâtiments édifiés en 1943 fait l'objet de nombreuses discussions.

De façon générale, notre musée a pour mission de présenter un tableau complet du développement historique de la région. Compte tenu de l'espace et des collections dont nous disposons, quel système d'aménagement faut-il choisir, quels moyens d'information faut-il utiliser et de quels types de visiteur doit-on retenir les besoins?

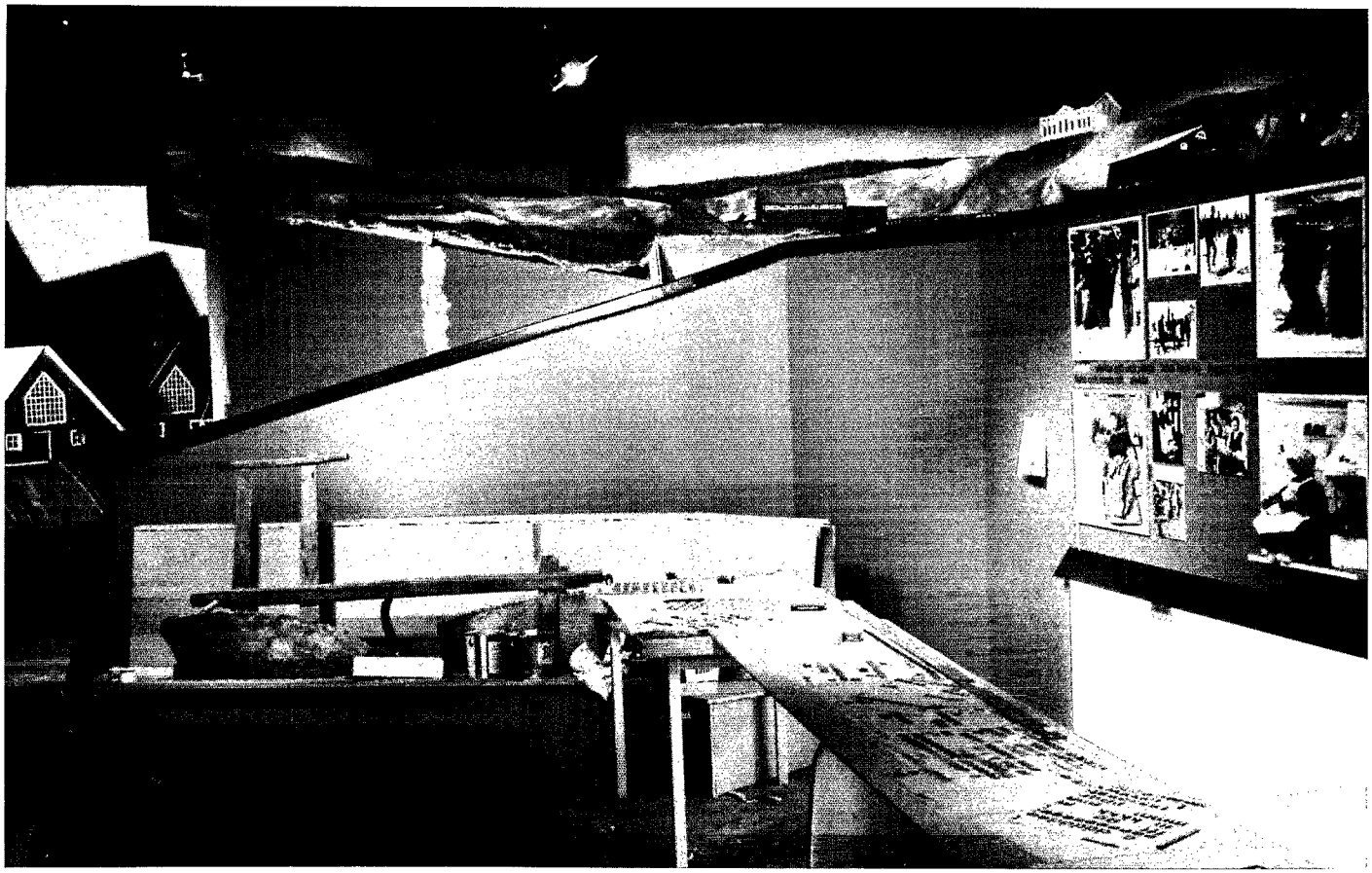
Histoire de la région

La province de Västerbotten est peu peuplée (233 000 habitants, soit 4 au kilomètre carré) et son histoire est relativement brève. Des groupes de colons se fixèrent au moyen âge dans la région côtière, autour des estuaires des grands fleuves, dont les vallées servaient d'axe principal de communication et de pénétration vers les zones montagneuses de l'intérieur. Mais cette colonisation s'est opérée lentement; ce n'est seulement qu'au XVIIIe et au XIXe siècle qu'elle

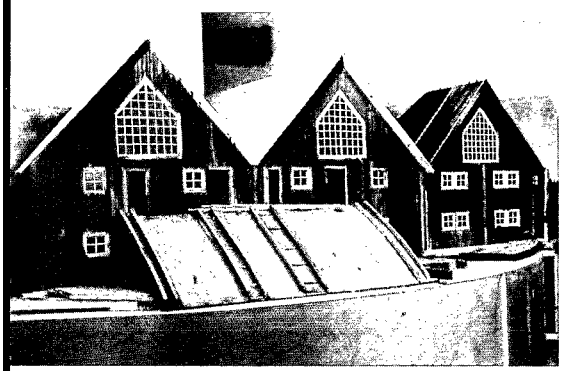
24
Carte indiquant l'emplacement d'Umeå et de la province de Västerbotten.



1. Bengt THORDEMAN, « Musées de Suède », *Museum*, vol. II, nº 1, 1949, p. 7–62 (notamment p. 48 et 49); Arne BIÖRNSTAD, « Musées provinciaux de la Suède », *Museum*, vol. X, nº 3, 1957, p. 224.



25 a



25 b

s'est étendue aux vallées de l'intérieur, tandis que les vastes forêts restaient encore désertes. Pendant tout ce temps, des affrontements se produisaient entre les colons et les tribus nomades de Lapons (ou Sameh), éleveurs de rennes et chasseurs, dont les origines sont encore très mal connues.

Le problème consiste donc à présenter un tableau chronologique simple d'une évolution au cours de laquelle des stades de développement culturel très divers ont constamment coexisté dans la région.

Le public visé

Nous avons décidé très tôt que les méthodes de présentation devraient être adaptées aux besoins des écoliers de onze à quinze ans qui, depuis des années, fréquentaient le musée en nombre sans cesse croissant, bien que les mesures prises pour répondre aux exigences de l'enseignement moderne y fussent jusqu'ici déplorablement insuffisantes. Les directives actuelles concernant l'enseignement de l'histoire dans les écoles soulignent la nécessité de commencer par une étude du milieu portant sur un environnement familier et concret, ce qui offre aux musées du lieu une excellente occasion de coopérer. Le musée doit avoir pour mission de compléter l'histoire générale que donnent les manuels, en mettant à la disposition des maîtres une documentation relative à l'histoire locale. Nous estimons en outre que l'orientation pédagogique convenant à ce groupe sera satisfaisante pour la plupart de nos visiteurs adultes aussi bien que pour les écoliers.

Mode de présentation

Afin de mettre l'accent sur notre rôle en matière de diffusion d'informations, nous avons bientôt remplacé la notion de salles d'exposition à aménager par celle de « secteurs d'information » dont chacun serait consacré à un thème particulier. L'illustration du thème serait centrée sur la présentation d'une série d'objets, mais on aurait recours aussi, dans tous les cas appropriés, à des

textes, des diapositives, des enregistrements sur bande magnétique ou des films.

Nous avons en outre admis que l'étude de l'histoire dans un musée doit avoir pour point de départ une perception globale, une sorte d'impression d'ensemble; de là il faut passer à une analyse et, enfin, à divers types d'activité. Chacun des secteurs du musée comprendrait donc trois parties: l'« impression d'ensemble » serait d'abord créée par la présentation d'objets dans un décor approprié (d'où comparaisons possibles entre les leçons données d'une part dans le musée de plein air et de l'autre dans le Département d'agriculture, où les objets étaient alignés de façon systématique et monotone le long du mur). Cette présentation devrait éveiller la curiosité des visiteurs, les inciter à poser des questions, bref, les amener à la seconde phase, celle de l'analyse, qui aurait lieu dans une « salle documentaire » où le thème choisi serait soumis à une étude plus approfondie. Le matériel placé dans cette salle serait en principe facilement renouvelé afin de fournir les informations les plus récentes. Il paraît indispensable d'organiser des travaux pratiques ou des « jeux de rôle » afin de pouvoir renseigner le public sur les recherches documentaires menées en permanence par le musée. Chaque secteur devrait enfin comprendre une salle réservée à des activités en rapport avec différents sujets d'étude.

Les secteurs d'information

Revenant à la question du choix des thèmes à traiter, nous avons entrepris de délimiter les périodes de notre histoire marquées par des changements décisifs dus à l'adoption de technologies nouvelles qui ont rendu possibles de nouveaux modes d'exploitation des ressources naturelles et orienté de ce fait le développement culturel dans de nouvelles directions. Nous avons ainsi défini six thèmes, soit trois par étage.

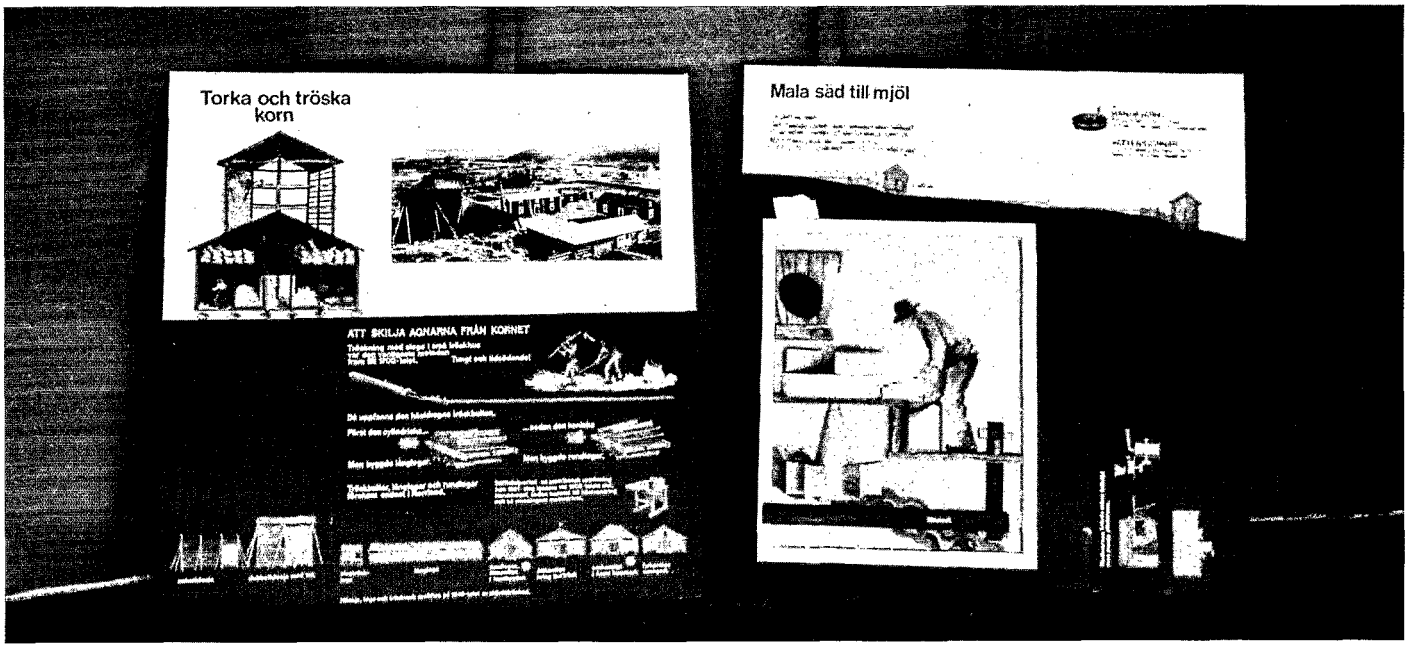
Il convient d'évoquer l'écologie des régions de l'intérieur, où les techniques traditionnelles se sont maintenues le plus longtemps: la chasse et la pêche, dont on retrouve des traces dans les sites préhistoriques au bord des cours d'eau et des lacs, l'élevage des rennes et les cultures herbagères caractéristiques des communautés d'éleveurs. Une connaissance approfondie de la nature et un outillage relativement simple sont le propre des représentants de ces types de culture.

L'autre étage sera consacré à la zone côtière où ont été introduites les innovations fondamentales qui ont permis à cette province d'entrer dans l'ère moderne et qui ont transformé les structures culturelles traditionnelles. Comme nous l'avons déjà signalé, les foyers d'innovation ont été les rives des estuaires des grands fleuves, où les voies de communication maritimes et terrestres se rejoignaient, où apparurent les premières églises, les premières villes et les premières industries. L'urbanisation, l'industrialisation et l'agriculture spécialisée seront les thèmes illustrés à cet étage.

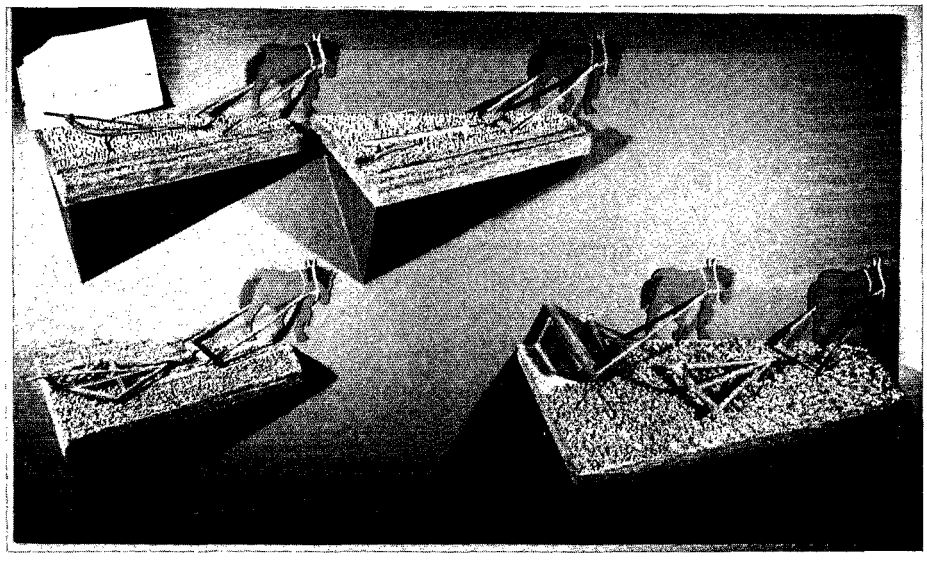
25
VÄSTERBOTTENS MUSEUM, Umeå.
Dans le musée de Västerbotten réaménagé, chacune des grandes sections sera divisée en trois parties consacrées respectivement à la présentation générale du thème, à la documentation et aux activités.
Salle documentaire sur l'histoire de l'industrie.
a) La première industrie importante de la région est évoquée ici par la maquette d'une scierie à eau sur les rives du fleuve Umeå (en haut de la photographie). *b*) La phase suivante de l'industrialisation (maquette d'une scierie à vapeur).

Une exposition expérimentale

Arrivés à ce stade, nous avons voulu mettre à l'essai les différentes méthodes à utiliser dans les « salles documentaires ». Une exposition expérimentale de matériel sur l'élevage des rennes a été mise au point avec le concours du Département de pédagogie de l'Université d'Umeå, et 1 200 élèves de divers niveaux et venus d'établissements différents l'ont visitée à l'automne de 1974. Nous nous sommes efforcés d'intégrer à de petites collections d'objets, complétées par des diagrammes, avec des étiquettes en nombre réduit, un ensemble de bandes magnétiques, d'auxiliaires audio-visuels et de notices explicatives. Les résultats ayant été excellents, nous avons entrepris d'élaborer notre programme éducatif à la lumière de l'expérience ainsi acquise. Nous avons décidé, avec soulagement, d'abandonner les méthodes de type scolaire si longtemps appliquées par les musées et d'accorder une place centrale au travail indépen-



26 a *26 b*



26
Salle documentaire sur l'agriculture dans la zone côtière.
a) Tableau illustrant les travaux effectués au cours de l'année par les hommes (en haut) et par les femmes (en bas). Textes très simples, images à trois dimensions et photos documentaires sont associés. *b*) Maquettes montrant le fonctionnement des types de charrue les plus usuels. *c*) Représentations graphiques simples des techniques traditionnellement employées pour sécher, battre et moudre le blé.

dant de petits groupes d'élèves qui s'emploient eux-mêmes à rechercher des informations. Il n'est donc plus nécessaire de prévoir la réunion simultanée de nombreux écoliers, ce qui libère un espace précieux pour les expositions. Le système reposera sur l'utilisation de fiches d'étude fournissant des indications précises sur les moyens de se documenter sur le thème figurant en haut de la fiche, de mener des expériences à l'aide du matériel disponible dans la salle de travaux pratiques, etc. Quand une classe visite le musée, il faut donc commencer par la diviser en groupes de travail et par assigner à chacun d'eux un thème de recherche en rapport avec le sujet étudié à l'école [2].

Après avoir terminé ses travaux, le groupe devra rendre compte des résultats obtenus à ses camarades soit sur place, soit à l'école. Les fiches d'étude semblent offrir de nombreuses possibilités d'exploitation sur le plan tant collectif qu'individuel. Il s'agit seulement d'en produire un nombre suffisant et de les rendre intéressantes. C'est ce à quoi nous nous attachons maintenant avec une équipe d'enseignants.

Recensement des questions auxquelles on devra répondre

Après avoir défini les principaux thèmes à traiter et les méthodes à employer pour faire connaître la documentation historique dont le musée dispose, nous avons indiqué à un nombre important d'enseignants quels sujets nous avons

2. Voir: «Esquisse d'un système d'enseignement», *Museum*, vol. XXVII, n° 2, 1975, p. 52 et 53, fig. 3 *a*, *b*, *c*.

26 c

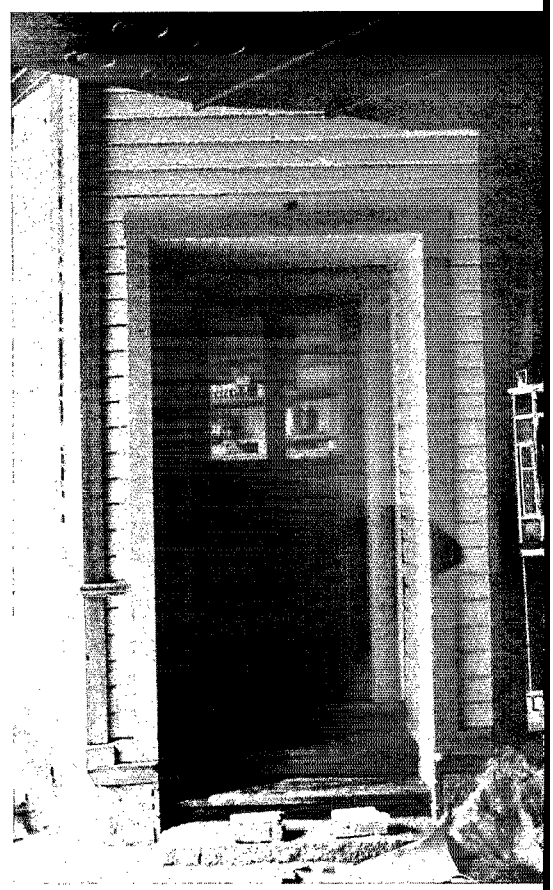
l'intention d'illustrer, et nous leur avons demandé de dresser la liste des questions qu'ils souhaiteraient poser lorsqu'ils viennent au musée avec leurs élèves. Nous avons analysé ces listes et essayé de sélectionner les questions auxquelles il serait possible de répondre dans le cadre de chaque secteur d'information. Sur cette base, nous avons ensuite lentement et laborieusement fixé les grandes lignes de la présentation des collections.

Les idées dont s'inspire la réorganisation du musée ont été élaborées par le personnel, qui a bénéficié, en matière de communication audio-visuelle et de pédagogie, des compétences de M. Göran Carlsson, professeur à l'École normale d'Umeå, ainsi que de l'imagination créatrice de M. Anders Aberg, peintre et sculpteur. Le Conseil d'administration du musée a accordé à notre entreprise un soutien loyal bien que celle-ci se révèle sensiblement plus longue et plus coûteuse que prévu.

L'aménagement des salles du premier étage sera cependant bientôt achevé et ces salles pourront être montrées aux délégués à la Conférence de la CECA qui doit avoir lieu à Umeå en septembre 1976.

Pendant les années de préparation, nous avons reçu la visite de nombreux collègues désireux de se renseigner sur nos projets. Diverses objections nous ont été faites: Où les confrontations stimulantes entre le conservateur, les enseignants et les élèves auront-elles lieu? Les objets ne risquent-ils pas d'être perdus de vue au milieu de cet ingénieux dispositif d'information? Les fiches d'étude n'auront-elles pas pour effet d'amener les visiteurs à exprimer des idées toutes faites, au lieu de rester soumis au charme magique des choses vues et touchées, qui donne au musée son attrait essentiel et permanent? Est-ce que le personnel ne tendra pas à imposer sa vision de l'histoire au lieu de présenter des objets en toute neutralité? Ayant pris bonne note de toutes ces objections, nous avons essayé d'éviter certains au moins des pièges signalés, et nous espérons parvenir à répondre aux besoins du public que nous nous proposons d'atteindre.

[*Traduit de l'anglais*]



27
Section consacrée à l'histoire urbaine. Une partie de la maquette montrant l'entrée d'une boutique.

Chronique

Le musée et les aveugles

Introduction

Le problème posé par le docteur Halina Duczmal-Pacowska de l'approche d'une exposition scientifique par des aveugles n'est qu'un aspect particulier de celui dont se sont déjà inquiétés un certain nombre de responsables de musée[1]*, à savoir la recherche des moyens de faciliter les relations entre musées et visiteurs handicapés. Aucun moyen ne permet évidemment de résoudre à 100 % les difficultés que rencontre chaque catégorie de handicapés; néanmoins, à la limite d'un certain nombre d'expériences, il paraît possible d'avancer les propositions suivantes:*

Architecture et équipement. *Tout projet de construction ou de remodelage des structures internes d'un musée devrait prévoir: des circulations adaptées aux besoins des infirmes et des personnes âgées (plans inclinés, ascenseurs): des espaces spécialement aménagés pour un contact des handicapés avec des objets et œuvres d'art choisis à leur intention (rampes-guides, sols de consistance différente, tables continues, inscriptions en braille, etc.).*

Accueil. *Le personnel d'accueil et de surveillance devrait être formé de manière à pouvoir apporter une aide aux personnes handicapées.*

Une partie au moins du personnel des départements d'éducation devrait être apte à collaborer avec les responsables des enseignements spécialisés concernant les grandes catégories de handicapés (non-voyants, handicapés mentaux, handicapés moteurs).

Conception de l'exposition. *Deux formules possibles: créer, dans le parcours de l'exposition des secteurs adaptés aux besoins des visiteurs handicapés ou concevoir des expositions complètement destinées à l'usage de ces derniers.*

Il apparaît cependant que la réflexion, dans ce domaine, est encore à son plus extrême commencement. Elle ne pourra avancer que grâce à une étroite collaboration entre des responsables des musées et des expositions, des architectes chargés de l'aménagement de musées et des éducateurs spécialisés. Le Comité international de l'Icom pour l'éducation et l'action culturelle a déjà recueilli des informations sur quelques expériences récentes telles que celle des Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, qui est exposée dans le présent numéro. Il souhaiterait en recevoir d'autres avant d'ouvrir, sur cette question complexe, un débat général.

Jean FAVIÈRE

1. Voir Samuel THOMSON, « Le musée et l'enfance inadaptée », *Museum*, vol. VI, n° 4, 1953, p. 257-265, et vol. XX, n° 3, 1967, p. 191, fig. 45.

Les expositions scientifiques sont-elles destinées exclusivement aux gens qui voient ?

Les aveugles ont certes le plein droit de bénéficier des manifestations culturelles, d'accéder à la diffusion des connaissances et d'exercer leur capacité à jouer un rôle dans l'évolution des sciences.

Comment faire pour leur rendre accessibles les expositions scientifiques ? J'ai tenté de répondre à cette question lors d'une exposition *Géologie de la lune* que j'organisai à Varsovie en 1965.

Cette exposition présentait toutes les hypothèses les plus notoires d'alors, concernant la structure et l'évolution de l'écorce lunaire.

Notre tentative pour permettre aux aveugles de « voir » cette exposition fut, hélas, un échec — les difficultés étaient grandes et le temps nous faisait défaut pour reproduire les planches en relief. Les progrès techniques accomplis depuis 1965 ont très certainement aplani bien des obstacles auxquels nous nous sommes heurtés à l'époque.

En tout état de cause, il s'agit d'un problème d'ordre international sur lequel il convient d'attirer l'attention de tous et plus particulièrement celle du personnel de musée et des organisateurs d'expositions scientifiques.

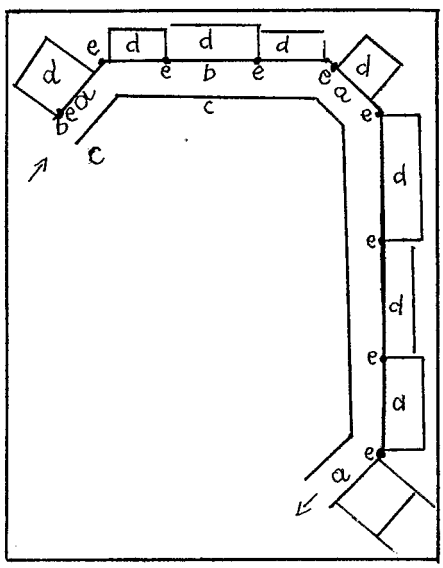
La méthode ici proposée pourrait s'appeler méthode L, de *lumen*, « lumière » en latin. Il s'agit bien en effet de procurer la lumière aux aveugles.

Les grandes lignes de la méthode

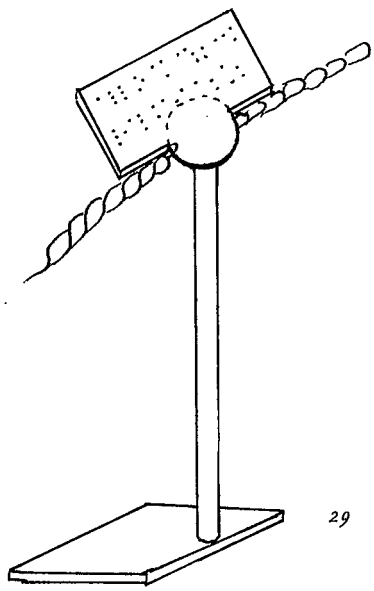
1. La visite se fera à la file indienne, les objets exposés étant placés contre murs et panneaux.
2. Une corde épaisse faisant barrière sera tendue à 60 cm des murs et panneaux (fig. *28*).
3. Une seconde corde parallèle à la première, tendue à quelque 70 cm de celle-ci, formera couloir de circulation destiné à tous les visiteurs de l'exposition.
4. Les objets se trouvant dans les angles seront posés à l'oblique.
5. Une boule fixée à la corde de la première barrière signalera chaque section nouvelle dont le texte de présentation sera écrit en braille sur une petite pancarte enfoncée dans la boule (fig. *29*).
6. Les objets seront disposés contre le mur à une certaine distance les uns des autres et non loin de la première barrière.
7. Tous les objets seront exposés au même niveau, à 70 cm du sol.
8. L'objet exposé verticalement ne doit pas dépasser 1 mètre de haut; quant à l'objet exposé à l'horizontale, sa hauteur sera au maximum de 60 cm.
9. L'exposition comprendra essentiellement planches et modèles (voir 2e partie).
10. Les textes explicatifs destinés aux personnes qui voient seront accrochés aux murs, derrière les objets exposés, hors de la portée des aveugles. Il faut éviter en effet qu'ils ne touchent à ces pancartes qu'ils risqueraient de prendre pour des objets et dont ils chercheraient la signification.

Détails relatifs à l'application de la méthode L

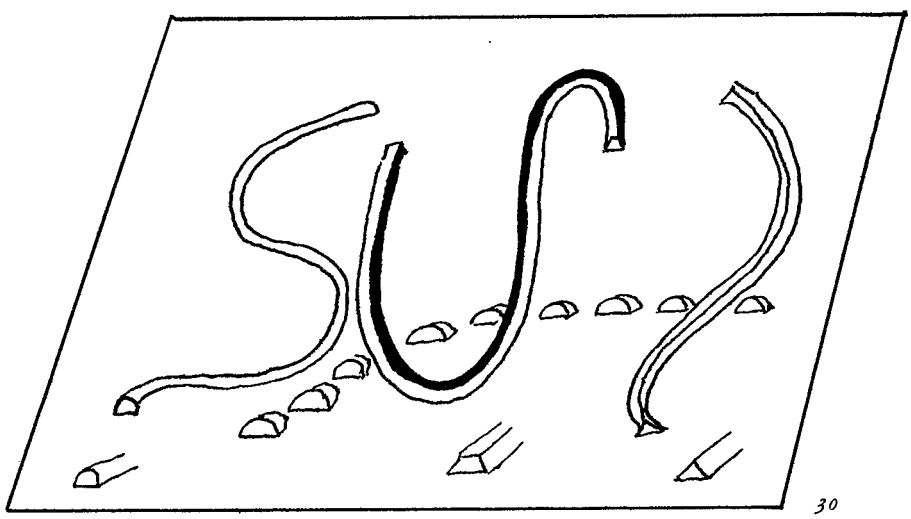
1. Les modèles ne présenteront aucune aspérité (pas d'angles aigus), de telle sorte qu'ils ne puissent blesser; afin d'éviter qu'ils ne soient détériorés, ils seront solidement fixés.
2. Les cartes de géographie anciennes seront mises sous plaque transparente. Les contours de la carte seront transcrits en relief sur la plaque. Ces contours seront de différentes couleurs et de différents reliefs afin de renseigner à la fois voyants et non-voyants (fig. *30*).
3. Les illustrations graphiques seront présentées de la même façon; en cas de trop



28



29

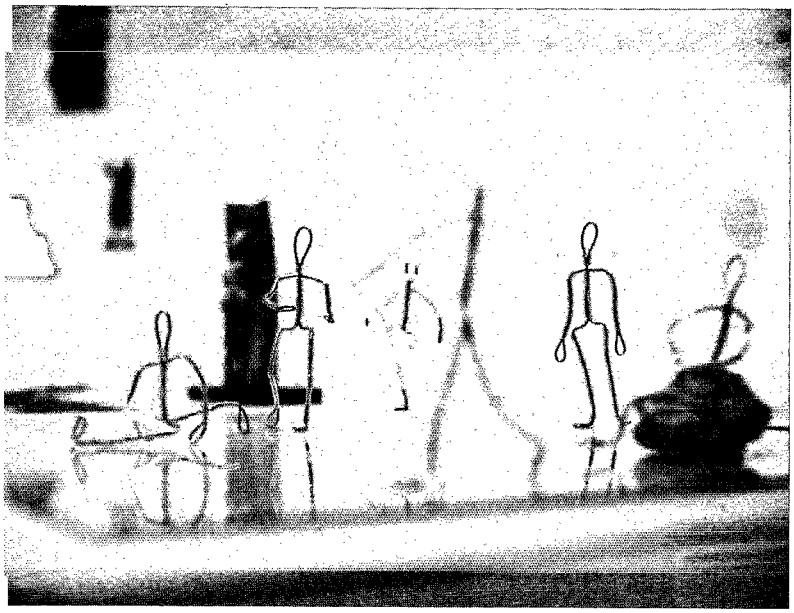


30

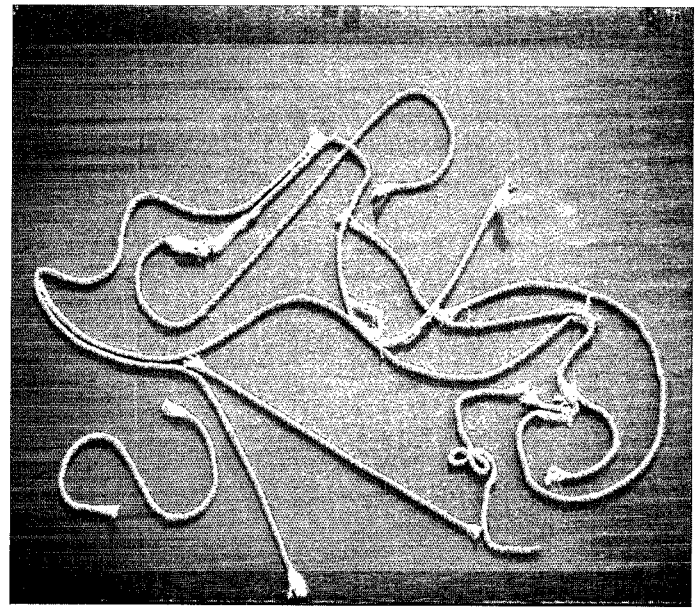
28
Schéma de l'exposition. *a*) Coins de la salle. *b*) Première barrière. *c*) Seconde barrière. *d*) Spécimens et pylônes. *e*) Début de pylône.

29
Boule avec petit tableau sur la première barrière.

30
Les différentes lignes sur le tableau transparent.



31 a



31 b

31
MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE, Bruxelles. Le Musée des aveugles. Atelier créé en 1971 et baptisé « Dynamusée ».
a) Jeu de formes (mouvement dans l'espace) ; *b*) jeu collectif de lignes exécuté par des aveugles.

grande difficulté on aura recours à des explications en braille.

4. Cartes géographiques et photos peuvent être reproduites en relief.
5. Des explications données par magnétophone permettront de documenter au mieux les aveugles sur l'exposition.
6. Le livre d'or de l'exposition sera fait d'un papier qui permettra aux aveugles d'y écrire en braille.

La méthode L ne peut, bien sûr, être utilisée pour les expositions de peinture et de dessin mais elle pourrait être adaptée à celles de sculpture.

C'est dans le domaine de l'exposition scientifique que la méthode trouve sa meilleure utilisation. Sciences et techniques devraient pouvoir être mises à la portée de tous y compris de ceux que la nature a desservis.

Halina DUCZMAL-PACOWSKA

Le Musée des aveugles, Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles

32
Aveugle parcourant l'exposition muni d'un lecteur de mini-cassettes.

Tout musée se trouve confronté, dans ses rapports avec le public, au problème d'adaptation aux circonstances les plus diverses.

Le souci constant d'un service éducatif est de répondre aux groupes qui font appel à son assistance, de nuancer le commentaire en fonction des attitudes observées et d'individualiser, autant que faire se peut, le contact avec l'œuvre.

Il est toutefois des cas où ces efforts de communication se heurtent à des obstacles apparemment insurmontables, en particulier quand il s'agit de recevoir des handicapés de la vue. Ceux-ci souhaitent cependant, plus que n'importe qui, avoir accès à ce microcosme, révélateur d'un monde insoupçonné. Désir légitime que nous avons pour devoir de combler. La gageure est réelle qui consiste à offrir à l'appréciation une matière considérée un peu abusivement comme réservée à la contemplation.

S'il est vrai que les objets de musée ont pour étiquette universelle « Défense de toucher », on peut encore espérer que la règle soit enfreinte dans des cas d'exception. C'est en levant ces tabous que les aveugles ont, jusqu'à présent, pu obtenir de parcourir des doigts les objets qui ne risquent pas d'en souffrir. Mais rares sont les collections qui s'y prêtent. Il n'est guère que des expositions de sculpture ou de mobilier qui permettent un tel contact. Et, là encore, à la pratique, on se rend compte que nombre d'œuvres n'offrent aucune possibilité de lecture tactile, qu'elles soient trop grandes ou trop délicates, trop précieuses ou trop fragiles. Beaucoup sont à éviter et l'on risque alors, plutôt que de provoquer le plaisir de découverte recherché, d'aviver le sentiment de frustration. Par ailleurs, il est quantité d'objets en vitrine qui prendraient sens et vie nouvelle dans des mains au toucher délicat et qu'il est regrettable de ne pouvoir laisser à la portée de ceux qui éprouvent le besoin d'élargir leur expérience de la réalité extérieure.

Conscients de ces problèmes, nos musées recherchent, depuis quelques années déjà, le moyen de les résoudre.

Une première expérience fut tentée en 1971 grâce à l'aide et au stimulant moral de la Commission des arts des Rotary-Clubs de Bruxelles.

Les difficultés n'étaient pas seulement d'ordre pratique. Il fallait convaincre les sceptiques, se persuader soi-même du bienfondé de l'expérience. Interroger les éducateurs spécialisés, créer des contacts individuels dans des ateliers d'artiste et enfin sélectionner les œuvres susceptibles de former un ensemble signifiant pour l'analyse par le toucher.

Une grande exposition fut ainsi organisée dans le vaste hall des Musées royaux d'art et d'histoire, illustrant l'histoire de la sculpture occidentale. Ces musées ainsi que nom-

33 a

bre d'artistes avaient conjugué leurs efforts pour montrer l'évolution de la sculpture jusqu'à la période contemporaine.

Il s'agissait de proposer une variété de formes, de matières, de techniques et d'expressions dans un ordre historique afin d'observer les réactions et de déceler ce qui peut, pour le non-voyant, devenir source d'épanouissement. Rassembler les œuvres n'était que le premier pas. Il fallait aussi susciter le désir auprès de ceux pour qui le monde spatial est réduit aux strictes limites de l'utilitaire.

C'est au cours de cette phase prospective que l'aide des rotariens fut précieuse. De même qu'elle le fut pour établir les liens entre les institutions spécialisées et le musée et, enfin, pour aider à l'accueil lors de l'exposition, laquelle vit défiler les groupes les plus divers: jeunes ou âgés, intellectuels ou de culture rudimentaire, handicapés de naissance ou par suite d'accident ou de maladie. Tous les cas étaient à envisager et le problème crucial d'adaptation à un nouveau mode de communication allait se poser pour les assistants du service éducatif.

Épreuve exaltante, sous tous les rapports. Jamais public ne s'était montré plus réceptif, heureux de découvrir ce monde de l'art resté pour beaucoup insoupçonné.

Tous les préjugés concernant l'inaccessibilité aux valeurs internes de l'œuvre s'effacèrent aussitôt. Il est faux de croire que la

33 b

33 c

33a, b, c
L'exposition *Le bois dans la main de l'homme*

caresse de la main ne s'adresse qu'à la surface des choses, à la pure matérialité des volumes ou au seul plaisir de reconnaître des formes familières. Bien au contraire, plus que les voyants, mieux que les voyants, l'aveugle ressent le caractère psychologique de l'œuvre, sa valeur expressive.

L'agressivité d'une forme est perçue avant même que se soit cristallisée l'image mentale, synthèse de toutes les perceptions. Tous nos éducateurs ont été frappés de voir avec quelle facilité les aveugles entrent dans le jeu de l'art abstrait sans connaître, comme tant de voyants, le blocage mental causé par la conception conventionnelle de la réalité.

Ce qu'il faut éviter, c'est que l'éducation que nous cherchons à développer ne vienne gâcher cette disponibilité de la sensibilité à toutes les expressions. Le terrain est vierge et pur; aux responsables des musées de prendre conscience que notre perception du monde extérieur ne doit pas s'imposer comme règle universelle et que, bien au contraire, c'est nous qui devons étendre notre registre par une parfaite association de tous les sens. Notre collègue Mme T. H. Destrée tirait la conclusion de l'expérience par ces mots: « Cette nouvelle compréhension tactile des œuvres... nous fut transmise grâce aux impressions spontanées des non-voyants. » Et de conclure: « Nous souhaitons aménager dans nos musées... une salle où quelques objets pourraient être mis à la disposition des voyants comme des non-voyants parce que prendre un objet d'art en main mène mieux à sa compréhension que n'importe quel commentaire.[1] »

L'idée fit son chemin, non sans détours toutefois. Il convient de signaler comme particulièrement intéressante la tentative d'initier l'aveugle au monde des formes et de l'espace par des expériences de créativité, en se mettant à l'œuvre, dans l'atelier du musée créé en 1971 et baptisé « Dynamusée ». Comme son nom le suggère, cet atelier suscite une approche de l'œuvre à la fois par l'analyse du processus créateur et par l'action créatrice, à l'aide de fils électriques, ficelles collées, terre à modeler, etc. (fig. *28 a* et *b*).

Parallèlement à ces exercices pratiques, les deux services éducatifs (le néerlandais particulièrement) entretiennent des relations suivies avec les non-voyants, par des cours théoriques. Le but est d'introduire l'aveugle d'une manière systématique dans les collections du musée et dans l'art plastique en général. Le programme implique la connaissance des matériaux, des proportions, de l'évolution des formes et des styles appliquée aux reliefs, aux statues, aux objets des collections du musée et, dans la mesure du possible, des autres musées de Belgique. Un enthousiasme croissant démontre que ces initiatives portent leurs fruits et répondent à une lacune réelle dans l'éducation de l'aveugle.

En 1973, une seconde exposition de sculpture eut lieu, toujours en collaboration avec le Rotary mais cette fois sur un thème iconographique: *L'animal, formes et symboles.* C'était courir le risque de voir le visiteur se cantonner au seul plaisir de reconnaissance. Plaisir peut-être mais qui n'est que le premier pas, sinon un faux pas, vers la perception esthétique pure. Nous en avions bien conscience et nos éducateurs devaient se montrer particulièrement attentifs à éviter le piège.

Dans ce cas encore, la visite de l'exposition pouvait se compléter de travaux manuels. Ainsi se révéla combien libérateur est le travail de la terre à modeler et combien rares sont les éducateurs qui y ont recours.

C'est à la suite de ces observations que l'idée s'imposa à nous non seulement de la nécessité mais aussi de la possibilité pour les musées de s'insérer dans le programme général de la pédagogie propre aux handicapés de la vue.

La décision fut prise récemment de créer une section permanente à leur intention. Permanente mais dont les thèmes varieront périodiquement (deux fois par an). Le premier thème choisi est *Le bois dans la main de l'homme* (fig. *29* et *30*). Viendront ensuite les autres matières exploitées par l'art. Les sections d'ethnographie y tiennent une place égale à l'archéologie sinon plus importante. Dans ce premier cas du moins.

En créant une section dénommée « Musée des aveugles », nous avons voulu frapper la conscience publique et proclamer clairement que l'association de ces deux termes n'a rien de paradoxal.

Nous avons choisi la particule « des » de préférence à « pour » de façon à exprimer à la fois le caractère de possession et de destination. Car nous souhaitons que ce musée devienne le lieu de rencontre des aveugles, un lieu où ils se sentiraient chez eux, en prise directe avec les objets extraits des réserves à leur intention.

Le choix de ces objets résulte d'une collaboration étroite entre les conservateurs et les membres du service éducatif. C'est, il va sans dire, grâce à une parfaite concordance entre ces deux aspects de la muséologie qu'un tel programme peut être envisagé et réalisé.

S. Delevoy-Otlet

1. *Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire* (Bruxelles), 1971–1972.

Flevohof

Flevohof n'a pas été conçu pour être un musée. C'est une manifestation agricole nationale qui tient à la fois de la foire et du parc d'attractions. Cependant, cette réalisation rejoint la conception du musée moderne inséré dans un lieu de loisir, de telle sorte qu'enfants et adultes y trouvent un intérêt et s'instruisent en toute liberté en même temps qu'ils se détendent.

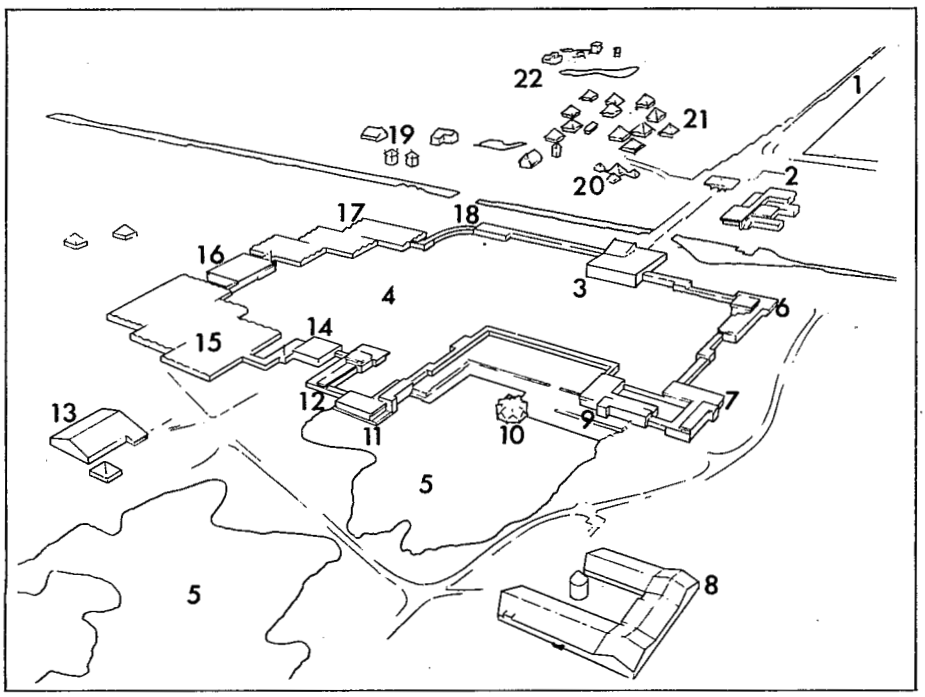
Lors du 75e anniversaire de l'Université agricole de Wageningen, en 1962, il a été proposé d'organiser une exposition temporaire pour présenter les travaux de recherche des étudiants. Cette initiative a conduit à la création de Flevohof, une exposition agricole permanente. Le but principal de Flevohof est de montrer au public comment le monde agricole (au sens le plus large du mot) — agriculteurs, floriculteurs, distributeurs de produits agricoles — s'adapte aux besoins changeants du monde moderne.

Jusqu'ici Flevohof a coûté au total 20 millions de florins, dont environ 4 millions provenant de prêts hypothécaires. Flevohof est une fondation qui doit sa création à différentes sortes d'institutions et de firmes aux buts les plus divers, qui sont toutes liées d'une façon ou d'une autre à l'agriculture, à l'horticulture, à la fabrication ou à la vente de divers produits. Leurs apports ont souvent été faits en nature.

Flevohof a été inauguré le 21 mai 1971 par la princesse Beatrix et le prince Claus. Jusqu'en mars 1973, il a reçu plus de 2 millions de visiteurs. Des visites de groupe et des conférences y sont organisées, surtout en hiver.

Situé au milieu des Pays-Bas, à une heure de voiture d'Amsterdam, sur ce qui était le lit du Zuyderzee il y a quelques années, ce domaine de 140 ha donne non seulement une vue d'ensemble spectaculaire d'une exploitation agricole moderne fonctionnant toute l'année mais constitue aussi un centre récréatif unique en son genre. Cent hectares sont occupés par deux fermes ultra-modernes

34a



34b

34
FLEVOHOF. *a*) Vue aérienne. *b*) Schéma général : 1. Stationnement ; 2. Restaurant ; 3. Pavillon principal consacré à l'agriculture néerlandaise en général ; 4, 5. Collines et étangs qui ajoutent un élément de surprise à un paysage habituellement plat ; 6. Pavillon de la laiterie ; 7. Pavillon général consacré à la science et à la nature ; 8. Ferme d'élevage ; 9. Pavillon de la volaille ; 10. Café-restaurant, libre-service dont les terrasses donnent sur les étangs ; 11. Pavillon de la pomme de terre ; 12. Pavillon du sucre et des grains, boulangerie ; 13. Cultures de pleine terre ; 14. Champignonnières ; 15. Serres à fleurs ; 16. Pavillon de travail et de démonstration pour les légumes et les fleurs ; 17. Serres à fleurs ; 18. Ruches et atelier de fabrication de chandelles ; 19. Fermes pour les enfants ; 20. Garderie, avec personnel qualifié ; 21. Village d'enfants offrant des possibilités de jeux créateurs tant à l'intérieur qu'en plein air ; 22. Village indien et *saloon* de cow-boys, dans la « jungle ».

où les visiteurs peuvent assister à toutes les activités quotidiennes. Trente hectares sont consacrés aux expositions, aux restaurants, aux cafés en plein air, aux parcs, dont une roseraie et des champs de plantes à bulbes, et aux aires de stationnement. A l'entrée, au centre commercial, les visiteurs peuvent acheter des produits de Flevohof. Il y a des places de stationnement pour 8 000 voitures et 200 autocars. Dix hectares sont réservés aux enfants, qui ont un village à leur disposition.

Des collines artificielles donnent une vue panoramique des polders de l'Ijsselmeer, des grands lacs où s'ébattent des oiseaux aquatiques, des terrasses ensoleillées et abritées et des champs.

La ferme d'élevage couvre 35 ha. Des passerelles ont été aménagées dans les étables modernes à l'intention des visiteurs. Cette ferme possède 100 vaches, 70 porcs, 30 moutons et 5 000 poulets. Sur les 65 ha consacrés aux cultures, on peut voir le matériel agricole et assister à la récolte ainsi qu'à l'emmagasinage des grains, des pommes de terre, des oignons et d'autres plantes de pleine terre. La section de l'horticulture comprend des champignonnières à exploitation continue et une vaste serre où l'on fait pousser tour à tour poivrons, tomates, concombres et laitues. Une autre serre abrite des fleurs et des plantes en pots. Le pavillon de la laiterie expose, notamment au moyen de présentations audio-visuelles, tout ce qui concerne les produits laitiers, de la vache à l'usine.

Le pavillon général, qui montre comment on prépare les nouvelles terres en vue des différents types de culture, est consacré aux rapports entre la science et la nature. Au pavillon de la viande et de la volaille sont présentés des produits agricoles finis; on peut même déguster ces produits: poulets rôtis à la broche, ou même un sateh indonésien que les visiteurs peuvent préparer eux-mêmes sur les barbecues disposés dans le pavillon et sur les terrasses. Le pavillon des cultures de pleine terre présente des démonstrations portant sur la fabrication du sucre, des produits à base de pomme de terre, de la bière et du pain.

Des passages couverts, chauffés en hiver, relient les différents pavillons et des sièges confortables y sont aménagés. Le long de ces passages, l'attention des visiteurs est attirée sur plusieurs aspects de l'artisanat néerlandais traditionnel; en outre, la section d'apiculture est installée dans l'un d'eux.

Le village d'enfants est une des attractions les plus intéressantes. Des enfants de tous âges peuvent être laissés en un point situé près de la porte principale, où ils pénètrent dans un monde qui leur appartient. Les douaniers postés à l'entrée du village d'enfants remettent à ceux-ci un passeport gratuit. Le village comprend douze petites maisons où ils peuvent s'adonner à toutes sortes d'activités et de jeux créateurs tant à l'intérieur qu'en plein air. Il y a un four à céramique, une crêperie où ils peuvent se faire eux-mêmes des crêpes, un atelier de peinture, de dessin et de modelage bien équipé, une tente pour le bowling et autres jeux de balle, et même une maison hantée. Le studio de télévision installé dans l'une de ces maisons est un autre centre d'attraction. Les enfants peuvent faire le tour du village en train, visiter une ferme spéciale où vivent des poneys et d'autres animaux domestiques et un ranch animé où ils peuvent être les héros d'une aventure du Far-West ou même s'adonner à des activités tribales et édifier leurs propres wigwams dans la réserve indienne.

Il y a un restaurant de 1 000 places qui sert des produits de la ferme voisine, un snack-bar libre-service aux formes singulières qui donne sur une étendue d'eau pittoresque, et beaucoup d'emplacements de pique-nique dont aucune plaque n'interdit l'accès.

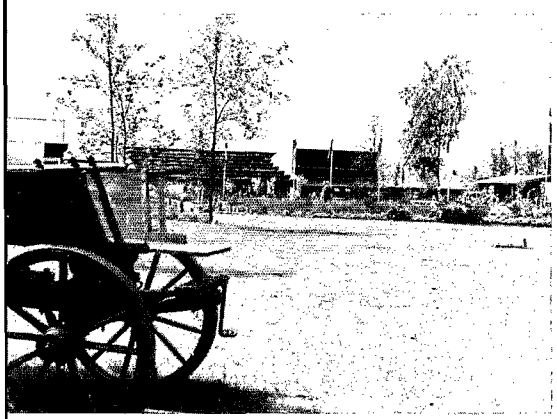
Une visite à Flevohof est beaucoup plus qu'une simple promenade. Elle offre un panorama vivant, passionnant et stimulant de l'agriculture et de l'horticulture néerlandaises.

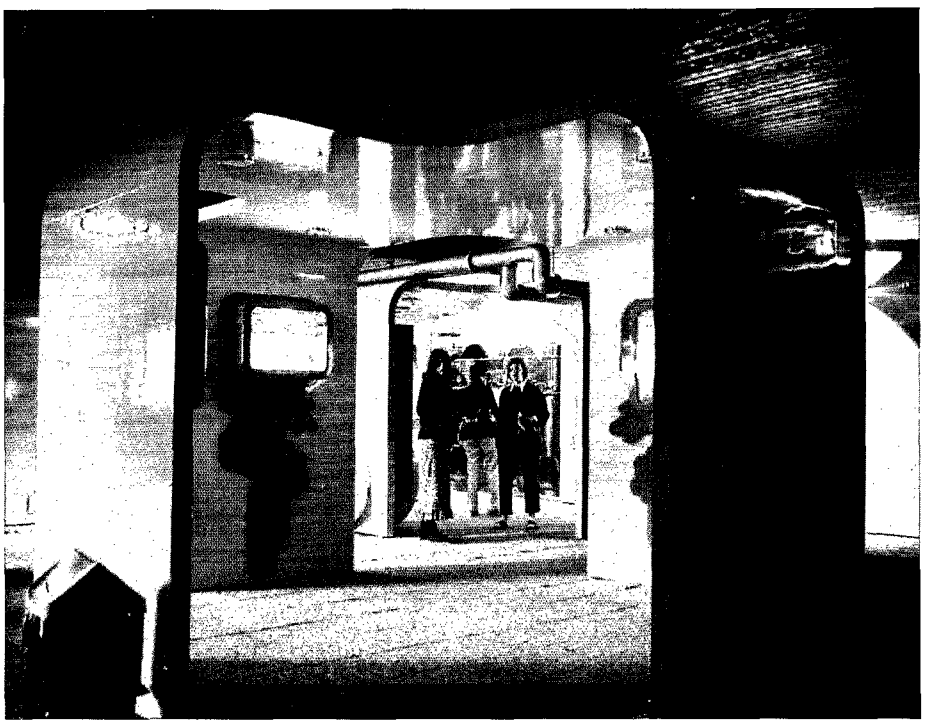
35
Pavillon principal. Au rez-de-chaussée: bureau, vestiaires, hall où l'on peut prendre une boisson et se reposer, salle de conférence et de démonstration. Au premier étage: présentation audio-visuelle offrant une masse d'information sur tous les aspects de l'agriculture et de l'horticulture.

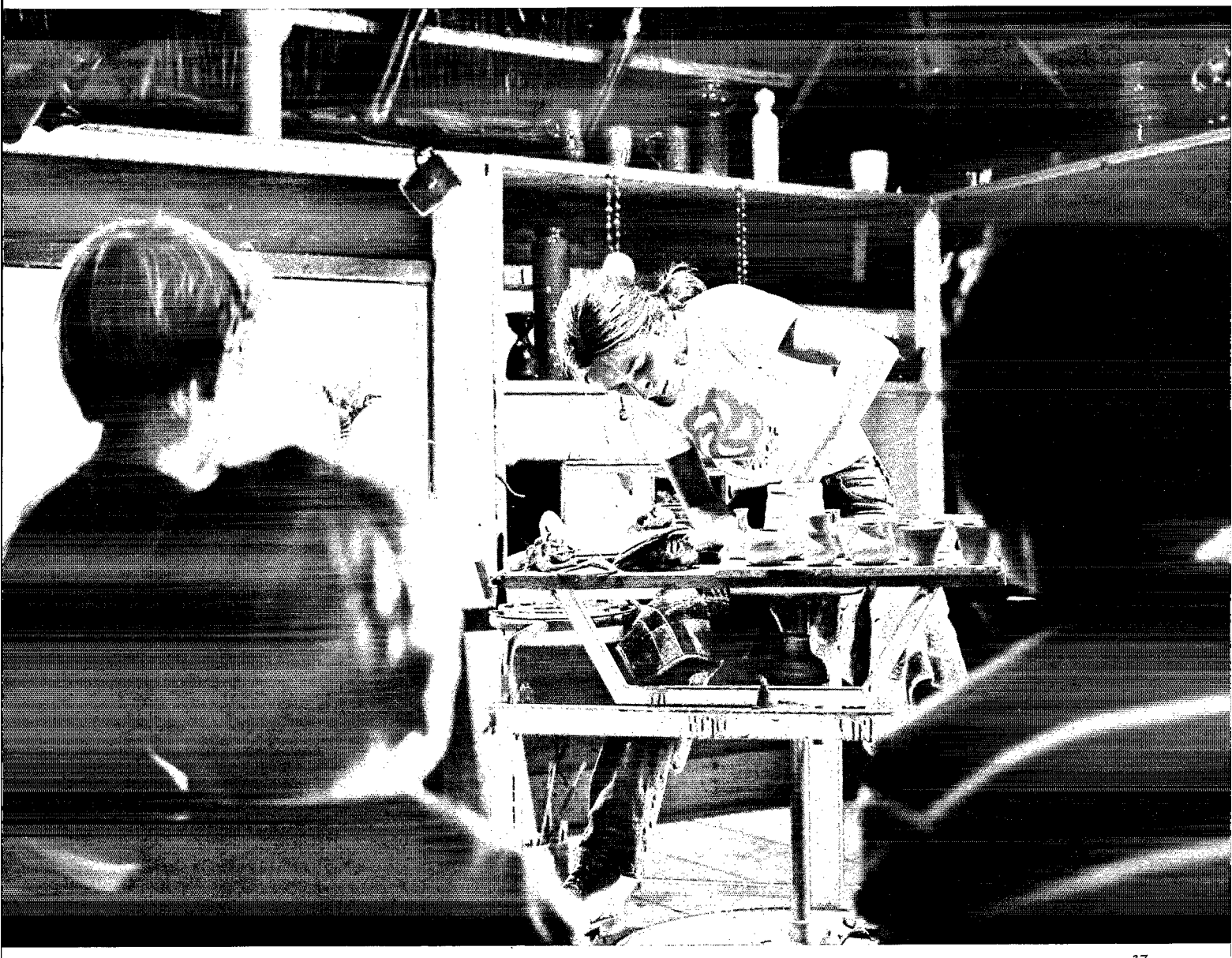
36
Pavillon de la laiterie. Présentation à l'aide de moyens audio-visuels de l'industrie laitière moderne: de la vache à la bouteille de lait, les procédés de pasteurisation, stérilisation, etc.

37
Atelier de poterie.

38
Village d'enfants: *cow-boy saloon*. Autour d'une petite colline se trouvent un étang, un camp indien et un *cow-boy saloon* où les enfants peuvent imaginer toutes sortes de jeux et aventures.







37

38

Photographies

1, Parc naturel régional des landes de Gascogne (Ollagnier); *2a*, Victoria and Albert Museum, Londres; *2b*, National Galerie, Berlin; *2c*, Alam-Marie Markarian, Paris; *3*, Naturhistorska Museum, Stockholm; *4*, W. Hugentobler, Neuchâtel; *5*, M. Discop; *6a*, Birla Industrial and Technical Museum, Calcutta; *6b*, Atelier municipal de reprographie, Marseille; *7a*, Museo nacional de antropología, México; *7b*, Museum of primitive art, New York; *8a* et *b*, Les musées du Mans, Le Mans; *9*, Service des monuments historiques des arts et du folklore du Maroc; *10*, *id.* (Rouamri); *11a* et *b*, Musée du Batha, Fès; *12a* et *b*, Musée de l'artisanat, Rabat; *13-17*, Ghana Museums and Monuments Library, Accra; *18-22b*, Écomusée de la communauté urbaine Le Creusot–Montceau-les-Mines; *23-27*, Västerbottens Museum, Umea; *31a* et *b*, Dynamusée, Bruxelles; *32*, Le Soir, Bruxelles; *33a*, News Service, Bruxelles; *33b* et *c*, D. Mallinus; *34*, Studio Ger Hup Elburg, Amsterdam; *35*, *37*, *38*, Flevohof, Oostelijk Flevoland; *36*, Paul C. Pet, Amstelveen.

Auteurs

BERNARD JEANNOT-VIGNES

Né en 1941. Licencié d'ethnologie et de sociologie. Maître en sociologie rurale. Après avoir travaillé au Groupe de sociologie rurale de l'Université de Paris-X, a assuré, de 1971 à 1973, la responsabilité du Département de planification et d'études de la Direction des affaires indigènes à Santiago, au Chili. En 1974, entre à l'Écomusée de la communauté urbaine Le Creusot–Montceau-les-Mines pour s'occuper du secteur rural. En 1976, a élaboré, pour le compte du Fonds d'intervention culturelle (Secrétariat d'État à la culture, Paris), un projet de valorisation du patrimoine préhistorique et historique de la vallée de la Vezère (Dordogne), dont il s'efforce actuellement d'organiser la mise en œuvre. Parallèlement, a suivi l'enseignement de M. Georges Henri Rivière (Paris-I) et, depuis, effectue des missions d'expert dans le cadre des parcs naturels et des écomusées.

MOHAMED AZIZ LAHBABI

Licence de philosophie (Sorbonne, Paris et Faculté des lettres de Caen). Diplôme de l'École nationale des langues orientales (Paris). Diplôme d'études supérieures ès lettres. Doctorat d'État en philosophie (Sorbonne, [Paris], mention Très honorable). Attaché de recherches au Centre national de la recherche scientifique (CRNS), 1953-1958. Professeur titulaire de chaire (philosophie générale), Faculté des lettres et des sciences humaines, Rabat, 1958. Doyen de la Faculté des lettres, Université Mohamed V, 1961, puis doyen honoraire, 1969. Professeur à l'Université d'Alger, puis conseiller de recherches scientifiques (Ministère de l'enseignement supérieur). Auteur de nombreuses publications littéraires et philosophiques en français et en arabe, et, entre autres, d'un vocabulaire philosophique français-arabe.

PER-UNO ÅGREN

Né en 1929 à Umeå (Suède). Études d'histoire de l'art (B.A.) à l'Université d'Uppsala, 1953. Depuis lors attaché au Musée de Västerbotten, Umeå. Maîtrise Université de Stockholm, 1963. Depuis 1973, directeur du musée de Västerbotten.

KWASI ADDAI MYLES

Né en 1935 à Assin Damang (Ghana). B.A. Hons (histoire), Université du Ghana, 1961. Diplôme d'administration publique (Ghana Institute of Management and Public Administration, Accra, 1962). Diplôme d'archéologie préhistorique (Université de Londres, 1965). Certificat d'études universitaires supérieures de muséographie (Université de Leicester, 1971). Conservateur adjoint au Ghana Museums and Monuments Board, 1962-1970. De 1970 à 1973, conservateur des collections de ce dernier organisme, dont il est devenu directeur adjoint et directeur par intérim en mai 1974. Publications: *Chorkor — A preliminary report* (Ghana notes and queries, 10, 1968), The New S.B.W.A. Building, High Street, Accra; *Some wooden figures in the National Collections* (Museum occasional papers, 1-5); *A clay tobacco pipe* (Museums occasional papers, 1-5).

HUGUES DE VARINE-BOHAN

Études d'histoire et d'archéologie, chargé de mission à l'ambassade de France au Liban, 1958-1960. Directeur de l'Icom, 1964-1974. Auteur de *La culture des autres*, Paris, Éd. du Seuil, 1976.

A paraître

Des numéros spéciaux de *Museum* sont en préparation sur les thèmes suivants :

Formes et rôles des associations d'amis de musées à travers le monde

Aspects nouveaux du musée d'histoire

Patrimoine et développement : présence et rôle du musée

Musée et interdisciplinarité